

النظريات اليونانية في فلسفة الفن

بقلم
الدكتور فؤاد زكريا

كان الشعب اليونانى فنانا بطبيعته ، اذ أنه ، بالاضافة الى ما خلفه للعالم من روائع الآثار الفنية فى ميادين النحت والتصوير والعمارة والشعر والمسرح ، قد نظر الى الحياة ، فى جميع مظاهرها نظرة يمكن أن يقال انها فنية فى أساسها . فالدين اليونانى لم يكن فكرة او عقيدة فحسب ، بل كان فى الوقت ذاته طقوسا وشعائر تساهم فى أدائها أنواع عديدة من الفنون ، ولم يكن من الممكن فصل أى من هذين الوجهين عن الآخر أو ايجاد أى نوع من التمييز بينهما . والآلهة اليونانيون لم يكونوا قوى خفية تتحكم فى مسار العالم دون أن نعلم عنها شيئا ، وانما كانوا شخصيات فنية فى دراما هائلة ، هى دراما الخلق والصيرورة الكونية ومصير العالم . كذلك لم تكن الأخلاق اليونانية أخلاقا مجردة ، بل كانت فكرة الجمال ، وفكرة الانسجام ، تلعب فيها دورا اساسيا . أما التربية فلم تكن أبدا تحصيلا أو تكديسا للعلم ، بقدر ما كانت تحقيق التوازن الكامل بين الجسم والروح ، وتنظيم ملكات الانسان على نحو يسوده أكمل قدر من التوافق .

غير أن الشعب اليونانى لم يتميز بالفن فحسب ، بل تميز أيضا بالفلسفة . أى أنه لم يكن يكتفى بالخلق والابداع ، بل كان يبذل جهدا كبيرا فى تحليل هذا الخلق والابداع ، والتفكير فيه بوعى دقيق . ومن هنا ، فكما ترك لنا اليونانيون مجموعة من أروع الآثار الفنية ، فكذلك تركوا أولى النظريات التى احتفظ بها تاريخ البشر فى مجال الفن . ولذا كان معظم الباحثين فى علم الجمال يبدأون دراستهم بالنظريات الجمالية اليونانية ، بوصفها أول محاولة للتفكير الواعى فى الأسس الجمالية للخلق الفنى . ولعل النظريات الجمالية الكبرى ، التى سنوردها فى هذا المقال لأشهر الفلاسفة اليونانيين ، كفيلة بأن توضح مدى عمق التفكير الجمالى اليونانى على المستوى النظرى ، مثلما توضح آثارهم الفنية مدى عمق تجربتهم الجمالية على المستوى العملى .

النظرية الأخلاقية عند افلاطون :

من الممكن القول ان آراء أفلاطون فى الفن تكون أول نظرية جمالية عامة محددة المعالم ظهرت فى تاريخ الفلسفة . صحيح أن الانتاج الفنى قديم قدم البشرية ذاتها ، ولكن التفكير الواعى فى معنى الفن وقيمته ، وتحديد العناصر التى تجعل العمل الفنى جميلا ، كل هذه أمور كان لا بد من أن يمر وقت طويل قبل ان تصاغ فى صوره نظرية واضحة المعالم .

ولكى نتبين طبيعة الجو الذى صاغ فيه أفلاطون نظرياته الجمالية ، ينبغى أن نبدأ بكلمة عن العلاقة

بين فن كالشعر وبين الفلسفة فى العصر الذى تقدم فيه أفلاطون بآرائه ، وبذلك يتسنى لنا أن نضع آراء أفلاطون فى سياقها التاريخى الصحيح · فقد نشأ التفكير فى علم الجمال ، عند اليونانيين ، فى جو من التنافس والصراع بين الشعر والفلسفة · واضطر الفلاسفة ، اخلاصا منهم للحقيقة ، الى الحمله على الشعراء الذين كانوا ينافسونهم فى ادعاء الحكمـــة والمعرفة · ولم يكن أفلاطون فى الواقع أول فيلسوف يونانى يحمل على الشعراء ويندد بادعاءاتهم ، بل سبقه الى ذلك فلاسفة آخرون اتفقوا جميعا على أن الشعراء يقـــدمون الى الناس صورة مزيفة عن العالم وعن الانسان وعن الآلهة · والواقع ان فنا كالشعر لم يكن يؤدى فى حياة اليونانيين دورا سطحيا على الاطلاق ، ولم يكن تأثيره فيهم يقتصر على ما يبعثه فى نفوسهم من المتعة الجماليه · وانمـا كان له فى حياتهم دور أساسى · فملاحم هوميروس كانت بالنسبة الى العصر اليونانى أشبه بالانجيل بالنسبة الى العصر المسيحى فيما بعد · وكانت الأساطير التى هى المادة الخام لهذه الملاحم تقوم بمهمة تعليم الذهن الشعبى وتشكيله فى آن واحد · ولم يكون اليونانى العادى ينظر الى هذه الملاحم على أنها مجرد قصص مثيرة يروى بطريقة ايقاعية ، ويكون عالما خياليا مصطنعا ، وانما كان يعدها حجة فى الشئون المتعلقة بالحرب والسياسة والعلاقات الاجتماعية والدين والحياة الأخرى · ومن المعروف أنه لم تكن لدى اليونانيين القدماء كتب دينية مقدسة أو هيئة دينية تضع الدين فى صيغ ثابتة يتقيد بها الناس ، ومن هنـــا كانوا يرجعون الى الشعراء ليسترشدوا بهـم فى الشئون المتعلقة بالسلوك فى الحياة · ولما كانت الفلسفة قد ظهرت بين اليونانيين لتطالب لنفسها بنفس هــذه الوظيفة ، أعنى وظيفة تقديم تفسير للعالم وتوجيه الانسان أخلاقيا فى سلوكه ، فقد كان من الطبيعى أن يحدث الصدام بين الفلاســـفة وبين الشعراء · ونظرا الى أن الشعر يرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى ، ولا سيما عند اليونانيين الذين كانت أشعارهم تلقى بطريقة غنائية ايقاعية ، كما يرتبط أيضا بفنـــون أخرى كالفن المسرحى ، فقد كان من الطبيعى ايضا أن يؤدى هذا الصدام الى صراع له طابع أشمل ، بين الفلسفة وبين الفن بوجه عام ·

هذا التمهيد ، كما قلنا ، ضرورى لكى ندرك طبيعة الجو الفكرى الذى ظهرت فيه نظرية أفلاطون الجمالية ·

فعلى أى نحو اذن كان أفلاطون يفهم الفن فى معنـــاه العام ؟ يعنى افلاطون بالفن أولا : ما اكتسبه الانسان من مهارات اساسية تؤدى الى الوفاء بحاجاته الأولية التى لاتستطيع الطبيعة تلبيتها · فالفن هو ما يضيفه الانسان بذهنه الى الطبيعة ، ويمارس فيه مهاراته التى يكتسبها بعد خبرة ومرانة طويلة· على أن الفن سرعان ما ينتقل عنده الى معنى آخر أعمق ، يصبح فيـــه عملية واعية يمارسها الانسان وفى ذهنه غاية يحددها مقدما : فهو يقتضى معرفة دقيقة ، ويسير تبعا لغاية معينة · وبعبارة أخرى فلكل فن خيـــر يؤمل منه ، وهدف يسعى الى تحقيقه · وهكذا يرتبط البحث فى الفن بالمعانى الأخلاقية منذ بداية الأمر ·

ولقد كان من الطبيعى أن تتركز أول نظرية فى علم الجمال على فكرة التقليد أو المحاكاة · فحتى يومنا هذا نجد كثيرا من العقول الساذجة تنظر الى الفن على أنه محاولة لمحاكاة الطبيعة· وتلك هى النظرة السائدة عن طبيعة الفن عند افلاطون · فالفنان فى رأيه قادر على محاكاة كل شىء · وكما يقول هذا الفيلسوف فى احدى فقرات محاورة « الجمهورية » : « ان الفنان يستطيع أن يصنع النباتات والحيوانات ، ويصنع ذاته وكل الأشياء الأخرى ، من أرض وسماء ، وما يعلو فى السماء ويكمن فى باطن الأرض ، بل يستطيع أن يصنع الآلهة ايضا ـ ألست ترى أن هناك وسيلة تستطيع أن تفعل بها أنت نفسك ذلك ؟ ·· ان كل ما عليك أن تظل تدير مرآة حولك ، وسرعان مـاتجد نفســـك قد صـنعت الشمس والأرض وذاتك فى المرآة وحدها » · وهكذا يشبه افلاطون عمل الرسام بهذه العملية التى يدير فيها الانسان مرآة من حوله ليصنع منها مظاهر وخيالات للأشياء· فاذا رسم الفنان كرسيا ، فلهذا الكرسى مرتبة ثالثة من حيث الوجود : فهناك أولا فكرة الكرسى كمـــا توجد فى الذهن الالهى ، وهناك ثانيا الكرسى الفعلى الذى يصـــنعه النجار ، وثالثا مظهر الكرسى أو صورته كما يرسمها الفنان · وعلى ذلك يكون العمل الفنى فى المرتبـــة الثالثة من مراتب الوجود ، لأنه لا يتناول الأفـــكار الثابتة للأشياء ، أو المثل كما يسميها أفلاطون ، ولا يتناول الأشياء الجزئية التى نراها فى العـــالم الواقعى ، وانما يتناول مظاهر لهذه الأشياء الجزئية فحسب · وهكذا يرتبط رأى أفلاطون فى الفن بنظريته الفلسفية المعروفة باسم نظرية المثل ، التى ترتـب فيها الموجودات ترتيبا تنازليا ، يبدأ بتلـك الأفكار

الثابتة المسماة بالمثل ، وينتقل الى الأفراد الجزئية الهائلة العدد ، والتى تشارك كل مجموعة منها فى مثال واحد ، ينتهى الى ظلال الأشياء أو مظاهرها كما يصورها الشعراء والفنانون · فالفن اذن محاكاة ، وهو ليس محاكاة للموجودات فى أعلى مراتبها ، أعنى للمثل ، وانما هو محاكاة للأشياء الجزئية الفردية الزائلة ، ومن هنا كان يحتل أدنى مرتبة من مراتب الوجود · واذا كان من الشائع اليوم وصف الفنان بأنه خالق ، فان أفلاطون لم يكن ليقبل وصفا كهذا على الاطلاق : ذلك لأن الفنان فى نظره مقلد فحسب · وهو يأتى فى المرتبة الثالثة بعد الخالق الحقيقى ، وهو الخير الكونى أو مثال المثل ، وبعد الصانع الذى يصنع أشياء جزئية ملموسة يحاكى بها المثل ويقلد عالم الأفكار الثابتة ·

وعلى أساس فكرة المحاكاة هذه تتخذ نظرية أفلاطون فى الفن طابعا أخلاقيا واضحا : ذلك لأن الفن يتصف بنفس صفات الأشياء التى يحاكيها ، فينبغى اذن أن يخضع لنفس القيود التى يخضع لها الناس هذه الأشياء فى حياتهم الفعلية · فاذا كنا فى هذه الحياة مثلا نحرم السرقة ونعدها جريمة فى حق المجتمع ، فمن واجبنا أيضا أن نحرم الشعر الذى يتحدث عن السرقة ويجعلها تبدو أمرا محببا الى نفوس الناس · وربما قيل ان تأثير التقليد أضعف من تأثير الأصل ، ولكن الواقع هو أن المحاكاة الفنية أشد اثارة للنفوس ، لأن الفنان مبالغ بطبيعته ، ولأن الفن أقرب صلة الى الانفعال · واذن فمن الواجب اخضاع الفن للقيود التشريعية الصارمة بحيث نطبق على الأفعال التى يدعو اليها الفنان نفس الاحكام التى نطبقها على نظائرها التى تحدث فى الحياة الواقعية · كذلك نصل الى هذه النتيجة ذاتها اذا تأملنا الأثر الداخلى الذى يتركه الفن فى النفوس ·

فالفن يبعث فينا نوعا من اللذة ، ويرتبط بانفعالاتنا أوثق الارتباط ، وله فينا تأثير أشبه بالسحر الخلاب · وهذا التأثير وحده كاف للحملة عليه فى نظر أفلاطون : اذ أن التأثير بهذا السحر هو ذاته ابتعاد عن الحقيقة ، وانخداع بوهم باطل · والفن ، بمايبعثه فى الانسان من لذة ، يتقاذف النفس البشرية وكأنها أعوبة فى يده ، فتراه يعلو بها أحيانا الى قمة السرور ، وينزل بها أحيانا أخرى الى حضيض الحزن والألم ، ويظل الانسان نهبا لهذه الانفعالات ، يمتلىء بها ويفرغ منها كأنه وعاء خاو · فالفن اذن يبعث فى النفس البشرية حالة من عدم الاستقرار فتوهم خطأ أنها متعبة ، وفى هذا يجد أفلاطون سببا آخر للحملة عليه · ففى هذه اللذة التى يبعثها فينا خطورة ، لأنها تؤثر حتما فى واجباتنا الاجتماعية · ويرى أفلاطون أن هذه الصفة واضحة فى الموسيقى بقدر ما هى واضحة فى الشعر · ومن الطبيعى أن الموسيقى فى نظر أفلاطون تعجز عن محاكاة الموضوعات الخارجية محاكاة مباشرة ، وانما هى تحاكى ، أو على الأصح تصور ، أحوالا للنفس البشرية · ومن هنا يصبح المعيار الذى يحكم به أفلاطون على الموسيقى هو نوع الحالة النفسية أو الخلق الذى تثيره الموسيقى فى نفس الانسان ·

***

ويؤكد افلاطون أن الاحوال التى تثيرها الفنون المختلفة ، وخاصة الموسيقى ، فى الانسان ، تتغلغل فى نفسه تدريجيا حتى تصبح طبيعة ثانية ، أى أن النمو النفسى للمرء يتحدد من خلال الانفعالات التى يمر بها ، والتى تلعب فيها الفنون دورا كبيرا · ومن هنا كان من الواجب الحرص على اخضاع النشء للمؤثرات الفنية الصالحة وحدها ، واستبعاد كل فن يبعث فى نفسه عزيمة خائرة أو يولد فيه صفات الجبن والغش والخداع · وهكذا يبدو أن أفلاطون ، رغم كل مايبديه من عداء لأنواع معينة من الفن يعترف ضمنا بما للفن من تأثير هائل فى النفوس ، وبدوره الكبير فى التربية ، وبقيمته الأساسية بوصفه سلاحا أخلاقيا من الطراز الأول ·

ومن الواضح أن هذه الآراء قد تكررت مرارا خلال تاريخ التفكير الجمالى · ومن أشهر الأمثلة الحديثة لها ، النظرية التى عرضها الكاتب الروسى الشهير تولستوى فى كتابه « ما الفن ؟ » · فهو يرى أن الفن نوع من التبادل المقصود للمشاعر ، وانه رغم كونه محايدا أخلاقيا ، فانه لا يستحق أن يقبل الا اذا أثار فينا مشاعر تتمشى مع غاية الحياة وخيرها كما يحددهما المجتمع فى عصر معين · وعلى أية حال فلسنا بحاجة الى الخوض فى تفاصيل نظرية تولستوى ، التى تنتهى الى نتائج مشابهة لتلك التى انتهى اليها أفلاطون ، رغم ارتكازها على دوافع وقيامها على أسس مختلفة كل الاختلاف عن دوافع نظرية أفلاطون وأسسها · فالنظرية الأخلاقية فى الفن متشابهة فى طابعها العام ، ولها أينما ظهرت عيوب ومزايا واحدة ·

فما هى اذن أهم عيوب هذه النظرية ، أوضح هذه العيوب هو أنها تخلط بين البحث عن المنفعة العملية والفائدة الأخلاقية وبين المتعة الفنية أو الجمالية ذاتها . فمن الصعب أن يعترف المرء بأن الفن لا ينبغى تقديره الا لما فيه من دعوة أخلاقية ، لأن الفن يغدو عندئذ نوعا من المواعظ ، بل تصبح المواعظ ذاتها أعظم قيمة منه ، فضلا عن أنها سبيل أيسر للوصول الى الهدف المطلوب . ولو تأملنا الأسس التى نحكم بها على الأعمال الفنية ، لما وجدنا الأساس الأخلاقى واحدا منها : فقد يحدث أن يفضل الناس عملا فنيا ويؤدى الى نوع من التهاون الاخلاقى . والاكثر منذلك شيوعا ألا ينظر الناس الى المضمون الأخلاقى للعمل الفنى على الاطلاق . وهم فى ذلك على حق ، اذ أننا فى تجربتنا الجمالية لا ننظر الى الفنان على أنه معلم يلقننا درسا فى الاخلاق ، ولا نعجب بلوحاته أو بموسيقاه بنـــاء على ماتبعثه فينا من معانى الفضيلة وحسن السير والسلوك . ولنتساءل بعد ذلك : اية اخلاق هذه التى يريدنا اصحاب هذه النظرية أن نطالب بها فى كل عمل فنى نستمتـــع به ؟ أهى اخلاق طبقة معينة ، أم عصر كامل ، أم اخلاق الحكام؟ ان افلاطـون يؤكد ان الفيلســوف ، بوصفـــه الشخص الذى يعرف الخـــير والشر اكثـر ممـا يعرفهما غيره من الناس ، وبوصفه أجدر الناس بتولى مقاليد الحكم فى الدولة المثالية ، هو القادر على أن يحدد لنا الفن المقبول والفن غير المقبول ، وعلى عكس ذلك يدعو تولستوى الى أن يكون كل فن مفهــوما ومقبولا لدى أبسط فلاح ، وان كنا لا نستطيع أن نفترض أن « أبسط فلاح » هذا سيكون بالضرورة شخصا أخلاقيا تتمشى أحكامه مع الخير ومع الفضيلة. والمهم فى الأمر أن أحدهما يضع المعيار فى أعلى درجات السلم الاجتماعى والفكرى ، أى عند الحـــاكم الفيلسوف ، والآخر يضعه فى أدنى درجاته ، أى عند الفلاح البسيط ، وهذا وحده شاهد على أن القول بوجوب اتباع الفن للأخلاق ليس كافيا وحده ، اذ أننا سنظل نتساءل دائما عن نوع الأخلاق التى ينبغى أن يتبعها الفن ، وسندخل فى خلافات جديدة حول تفضيل نظم القيم المختلفة للناس . وعلى أية حال فمن الواضح أن مغزى العمل الفنى أعمق وأوسع من مثل هذه الخلافات الضيقة . فالعمل الفنى العظيم يضعنا وجها لوجه أمام ماهية الانسان ذاتها ، أعنى الانسان من حيث هو موجود له موقف معين من الكون ومن عالم الناس ، وهو اعم واشمل من ان يرتبط بهـذا النظام الأخلاقى أو ذاك . والمتعة الجمالية ذاتها شيء يختلف كل الاختلاف عن الاعتبارات العملية المتعلقة بالسلوك الأخلاقى الناجح . والأمر المؤكد أن كبار الفنانين لم يخلقوا اعمالهم وفى اذهانهم غايات أو نوايا أخلاقية ، ولم يبدعوا وهم يرمون الى تحسين أخلاق الناس أو اعطائهم دروسا فى الفضيلة . ولو أصبحت الغاية الوحيدة للفن هى غرس الأخـــلاق الحميدة فى النفوس ، لا نحط مستوى الفن انحطاطا شديدا ، بينما لن تفيد الأخلاق ذاتها شيئا من كل ما يقدمه الفنانون من مواعظ .

ومثل هذا يقال عن ارتبـــاط الفن باللـذة عند افلاطون . فالمنطق السليم لا ينكر أن الفن يجلب نوعا من اللذة ، والا لما كنا نجد العمل الفنى جميلا : اذ أن العمل الذى نتذوقه دون لذة حاضرة أو مأمولة لا يمكن أن يكون فى نظرنا جميلا على الاطلاق . ولكن هذا الارتباط باللذة لا يعنى أن الفن مجرد وسيلة لالتماس اللذة بأى ثمن . فلو كان الأمر كذلك لكان أفلاطون محقا فى هجومه على الفن : اذ أن من المعترف به أن بعض اللذات تنطوى على الشر اما فى ذاتها أو بما تجلبه من النتائج . ولكن الواقع أن الخلق الفنى وتذوق الجمال هما مظاهر لنشاط مرغوب فيه لذاته. ولو كان الفن مجرد وسيلة لاكتساب اللذة أو مداعبة الحواس لكان من واجبنا أن نستبدل به وســائل أخرى تعطينا من اللذات قدرا أعظــم ، ولكان من الصعب على المرء ، على حد تعبير احد الكتاب ، ان يفاضــل بين علبة السجاير وبين شكسبير . فاذا قيل ، ردا على ذلك ، ان على المرء أن يفضل ذلك النوع الخاص من اللذة ، المسمى بالفن ، لــكان فى هذا اعتراف بالمطلوب ، لأنه يعنى أن ما يجذبنا الى الفن ليس اللذة فى ذاتها ، وانما أمور أخرى نســلم بوجودها فى العمل الفنى ، وبعدم وجودها فى بقية الموضوعات المحسوسة الأخرى .

أما فكرة المحاكاة ، التى تبنى عليها هذه النظرية الأخلاقية فى الفن ، فان فيها عيوبا واضحة ، أبرزها أن هناك أنواعا من الفن لا تحاكى شيئا على الاطلاق ، وكذلك أنواعا من الجمال لا تنطوى على تصوير أو تقليد لشيء . ومن أمثلة هذه الأنواع ، جمال الطبيعة، وجمال الفن الزخرفى والفن المعمارى ، وفن الرقص. ولا يمكن أن تستقيم نظرية أفلاطون الا اذا استطاع

أن يدخل ضمنها هذه الفنون جميعا • ومما له دلالته أن أفلاطون لم يتحدث ، فى الـــكتاب العاشر من محاورة « الجمهورية » ، الـذى هاجم فيه الفن على أساس فكرة المحاكاة ، الا عن فن الشعر والتصوير ، وأغفل الفنون الأخرى التى هى بطبيعتها غير محاكية • والواقع أننا ، حتى فى الحالات التى يكون فيها الفن محاكيا ، نرى الأصل فى كثير من الأحيان فلا نعجب به اعجابنا بالتقليد الذى هو العمل الفنى ، فلا بـد اذن أن يكون بينهما شيء من الفارق هو الذى يعلل هذا الاعجاب • أما التقليد الحرفى فقد يكون أمرا مسليا ، ولكنه لا يثير فينا متعة جمالية ، والدليل على ذلك أن القردة أقدر عليه من معظم الناس •

وفى آراء افلاطون الجمالية ، بعد هـــذا ، عيب أساسى ، هو ارتباطها بنظريته الفلســـفية المعروفة باسم نظرية المثل ، بحيث أن المـــرء يستطيع أن يرفض كل هذه الآراء الجمـــالية اذا لم يوافقه على نظرية المثل ،واذا لم يكن يؤمن بأن للأفكار أسبقية فى الوجود على الأشياء الجزئية الواقعية ،وبأن الأولى هى الثابتة ، بينما يقل الثبات وتنعـدم الوحـــدة والنظام كلما ابتعد المرء عنها هبـوطا فى ســلم الموجودات • والواقع أن هذه النظرية عندما تطبق على الفن تؤدى الى نتائج ممتنعة غاية الامتناع : اذ هى تفترض ضمنا القول ان الصانع ، كالنجار الذى يصنع الكرسى فى المثل الذى ضربناه من قبل ، أفضل من الفنان ، لأن الأول على الأقل يحاكى المثل الفـــكرية مباشرة ، بينما الثانى لا يحاكى الا ما أنتجه الأول بالمحاكاة • وعلى حين أن الصــانع يتصل مباشرة بالمثل ، وينتج شيئا واقعيا ملموسا ، فان الفنان لا ينتج الا ظلالا وأوهاما فى أدنى مراتب الوجود • ولعل هذه النتيجة وحدها كافية لاثبات مـدى اســـتحالة تطبيق مثـــل هذه النظريات الميتافيزيقية فى مجال الفن •

ولنتساءل فى هذا الصدد : لماذا أصر أفلاطون على القول بأن الفنان يقلد الأشياء الجزئية ، ولم يقل انه • اذا كان مقلدا ، فانه يقلد المثل الفكرية العامة؟ هل الفنان بالفعل ، فى خلقه لعمله الفنى ، يصور الأشياء الفردية الجزئية الخاصة ، ولا يضع فى اعتباره الفكرة أو المثال أبدا ؟ اننا نعترف بأن موضوعات الفن جزئية ، بمعنى أن الكاتب مثلا يرسم فى روايتــه شخصية فردية محددة ، لها اسم معين ، وطبيعــة واحدة ، وظروف خاصة فى الحياة • ولكن الفنان كثيرا ما يتناول ، من خلال هذه الشخصية الجزئية ، نمطا عاما ، يمثل الفكرة بأسرها ، لاتحققها الجزئى فى هذا الفرد أو ذاك • ولنقل من ناحية أخرى ، أن المثال الأفلاطونى ذاته شيء يصعب تصوره بالفــكر المحض ، وربما كانت أفضـــل وسيلة لتقريبه الى الأذهان هى تأمله من خلال العمل الفنى• فحين يعرض الفنان شخصية انسانية جزئية خاصة ، قد يعرض لنا من ورائها أنموذجا كاملا للانسان ذاته • صحيح أنه لا يزعم أنه يصور الانسانية كلها ، من حيث هى فكرة واحدة ثابتة لاتتغير ،كما أراد افلاطون مـن المثل أن تكون ، ولكنه على أية حال يخرج فى عمله الفنى عن حيز الفردية الضيقة ، بحيث يمثـــل فى « روميو وجوليت » مثلا المعجبين فى كل زمـــان ومكان ، ويمثـل فى « الاخـــوة كارامازوف » أزمة الانسان الحديث بأسرها ، بالاضافة الى ما ينطوى عليه كل من العملين ، بطبيعة الحال ، من عناصر خاصة لا تفهم الا فى سياق محدود • وبعبارة أخرى اذا كان فى وســع الانسان أن يتصور نماذج لعالم مثالى يعلو على الجزئيات الفردية التى يتعامل معها الناس فى حياتهم اليومية ، فأقرب شيء الى هـذه النماذج هو تلك الموضوعات التى يخلقها الفنان • وهذا يؤدى بنا الى قلب أوضاع نظرية أفلاطون، بحيث يحتل العمل الفنى المرتبة الأولى بدلا من الثالثة ، أو على الأقل يصبح هو أقرب الأشـــياء التى يمكننا تصورها الى هذه المرتبة ، والى طبيعة المثال أو الفكرة الكامنة من وراء الجزئيات •

فاذا انتقلنا الى الجانب الايجابى من آراء أفلاطون، ومن نظريته الأخلاقية بوجه عام ، كان علينا أن ننبه أولا الى أن قدرا كبيرا من سوء الفهم ، بالنسبة الى هذه النظريات القديمة ، يرجع الى الاختلاف فى فهم معانى المصطلحات بين اللغات القديمة واللغات الحديثة • فالكلمة اليونانية المعبرة عن الشـاعر ، تعنى أيضـــا الصانع أوالفـــاعل ، وكان يشيع استخدامها بين اليونانيين للدلالة على كل فنان يخلق شيئا أو يصنعه بعد أن لم يكن موجودا • وهكذا فان الكلمة ، حتى عندما تستخدم بمعناها الضيق ، وهو معنى الشاعر ، تحمل دائما ارتباطات أوسع من هذا المعنى • وهذا يصدق أيضا على الكلمة المعبرة عن الموسيقى : فهى أحيانا تشمل كل الفنون والآداب ،

أى كل ما يرتبط برباط الفن والأدب ، وهذا هو المعنى الذى يقصده أفلاطون حين يتحدث عن العنصرين الأساسيين اللذين ينبغى أن تتضمنهما التربية ، وهما الموسيقى ، أى التربية الروحية والرياضة البدنية ، أي التربية الجسمية • بل ان هذا الاختلاف يظهر بوضوح فى كلمة الفن ذاتها : فالفن عند اليونانيين يشمل ، بالاضافة الى معناه المألوف لدينا اليوم ، الفنون الصغرى والحرف اليدويه والصنائع العملية ، أى أن التقابل الحديث بين الفن الجميل والصنعة لم يكن قد عرف بعد • ويرى بعض الباحثين أن هذا التوسع فى معنى الفن هو أمر تتميز به النظرة اليونانية فى مجموعها عن النظرة الحديثة التى ضيقت مجال الفن أكثر مما ينبغى ، حين أخرجت من ميدانه أنواعا من النشاط تنتمى بالتأكيد الى مجال التنظيم المعقول للموضوعات الحسية التى يتعامل معها الانسان •

ورغم كل العيوب التى أشرنا اليها من قبل فى صدد فكرة المحاكاة ، فمن المؤكد أن لهذه الفكرة أساسا ثابتا فى التجربة الفنية ذاتها ، هو أن الفن ، فى معظم اتجاهاته ، يصور شيئا ما • وقد لا يعترف أنصار الفن التجريدى المعاصر بذلك ، ولكن كثيرا من الرسامين والنحاتين قد اعترفوا بانهم يصورون فى أعمالهم موضوعات معينة ، بل يحاكونها احيانا • كما أننا نقول عن الروائى أو الكاتب المسرحى أو الشاعر انه يصور شخصيات أو مشاعر معينة بدقة • بل ان أكبر مدح نوجهه الى الأديب القصاص هو أن نصف حوادثه بأنها طبيعية ، وشخصياته بأنها صادقة ، ولغته بأنها مماثلة لتلك التى يستخدمها الناس بالفعل • واذا كان أفلاطون قد عبر فى نظريته عن طبيعة عصره الذى درس فيه المثالون تفاصيل الجسم البشرى بدقة ليحاكوها فى أعمالهم على نحو علمى دقيق ، فان آراءه تغدو أقرب الى فهمنا اذا تذكرنا تلك الدراسات الطويلة التى قام بها رسامون محدثون للظواهر الطبيعية حتى يحاكوها فى لوحات أصبحت لها منذ ذلك الحين شهرة عالمية •

وأخيرا ، فان الانتقادات التى يمكن أن توجه الى النظريات الأخلاقية فى الفن كثيرة ، ولكن سيظل من الصحيح رغم كل ذلك أن التجربة الجمالية تجعلنا أناسا أفضل ، وأنها تهذب مشاعرنا وتجعلها أقل عنفا وأكثر انسانية • وتبلغنا بالتالى رسالة لا شك فى أن لها طبيعة اخلاقية • واذا كان من الخطأ ان يطلب الى الفنان ان يقدم إلينا دروسا مباشرة فى الاخلاق ، فمن المؤكد ان هذه الدروس موجودة، حتى لو لم يتعمدها الفنان • وهى تتمثل فى قلب التجربة الجمالية ذاتها •• فى ذلك السر الغامض الذى يتميز به العمل الفنى العظيم • حين يضفى على مشاعرنا رقة لاندرك مصدرها ، ويجعلنا ـ على نحو لانفهمه بوضوح ـ نبعد عن مشاغلنا ومصالحنا الجزئية ونزداد اقترابا من انسانية الانسان

النظرية الواقعية عند أرسطو :

أما أرسطو فكان أول من خصص مؤلفا كاملا عن موضوع فى صميم علم الجمال ، هو كتاب الشعر • ورغم أن موضوع البحث فى هذا الكتاب ، كما هو واضح من عنوانه ، هو الأدب ، بل الأدب المنظوم ، فان الكتاب أول مؤلف نظرى خصص كله لمناقشة المسائل الجمالية ، فضلا عن أنه تضمن اشارات موجزة الى مختلف الفنون ، والى طبيعة التجربة الجمالية بوجه عام • ولم يكن كتاب الشعر هو الوحيد الذى عالج فيه أرسطو الموضوعات الفنية ، وانما تضمنت كتبه الأخرى ، ولا سيما كتاب السياسة ، أبحاثا هامة فى هذا الموضوع •

ولقد كان الأسلوب الذى تناول به ارسطو موضوع الفلسفة الجمالية مختلفا كل الاختلاف عن طريقة أفلاطون فى معالجة هذا الموضوع • فارسطو ينقلنا الى جو علمي جديد ، خلا من تلك النزعة الشعرية الواضحة التى تميزت بها طريقة أفلاطون فى الكتابة • ولم يكن أرسطو يشعر على الاطلاق بذلك التوتر الذى احس به افلاطون بين مزاجه الشعرى الخاص وبين رفضه الفلسفى للشعر ، ومن هنا كان أرسطو أقدر على التحليل العلمى الهادىء من أفلاطون ، وأقدر منه أيضا على المضى فى أبحاثه بحيث تتفرع الموضوعات عنده الى ميادين أدق وأعمق •

والأهم من ذلك أن أرسطو كان يتميز بموقف فلسفى عام أقرب الى الواقعية كثيرا من أفلاطون ، وكان لهذا الموقف تأثير هام فى صبغ نظريته الجمالية بالصبغة الواقعية • فهو لا يحمل على الواقع وعلى عالم الجزئيات كما فعل أفلاطون ، ولا يهاجم العالم المادى من الوجهة الأخلاقية مثله ، وانما يتصف العالم فى نظرة بالدينامية والحرية ، وبالغرضية التى تتغلغل فى ادق تفاصيله • وبعبارة أخرى فالطبيعة ذاتها • فى كل افعالها ، غاية يمكن أن توصف بأنها جمالية

بمعنى ما ، ولها فى كل شىء حكمة وخطة مرسومة . وسوف نرى بعد قليل الى أى حد تؤثر نظرة أرسطو الواقعية هذه الى الطبيعة فى فلسفته الجمالية بوجه عام .

***

ولكى نوضح العناصر الرئيسية فى نظرية أرسطو فى الفن ، سنقتبس أجزاء من تعريف للشعر ورد فى مستهل كتابه ، ويمكن أن ينطبق على مجـال الفن بأسره . ففى التعريف يقول أرسطو : « ان أصـل الشعر راجع الى سببين ، كـل منهما يرتد الى ميول طبيعية . الأول هو المحاكاة ، وهى متأصلة فى البشر منذ طفولتهم وما يلى ذلك من فترات العمر .. كما أن التمتع بالمحاكاة متأصل فى الناس جميعا . وهذا أمر يشهد به الواقع ذاته ، اذ أننا نستمتع برؤية أدق صور الاشياء التى نكره ان ننظر اليها فى حقيقتها . كصور أبشع الحيوانات أو الجثث . والسبب الثانى هو أن الناس جميعا ، لا أهل العلم فقط ، يستمتعون برؤية الأشياء ، اذ أن هذه تتيح لهم فرصة التعرف والاستدلال على كل شىء على حدة ، فيقولون : انـه ذاك . ذلك لأن الرائى لو لم يكن قد رأى الشىء من قبل أبدا ، لما كان الشبيه هو الذى يسبب اللذة ، ولكن الذى يسببها هو الأداء أو اللون أو أى عامل آخر » .

فى هذا التعريف المشهور يحدد أرسطو عناصر معينة للفن ، أولها عنصر المحاكاة . ففى الفن يعمل الانسان على محاكاة الطبيعة ، ويكون منتجا مثلها . وكل مافى الأمر ان المبدأ المنتج فى حالة الطبيعـة يكون موجـودا فى الطبيعة ذاتها ، أما فى حالة الفن فانه يكون فى نفس الفنان . وعلى ذلك فالفن راجع الى ذلك الميل الطبيعى لدى الانسان الى محاكاة الأشياء، وهذا هو الأصل الأول للفن ، كما يحدده أرسطـو بطريقته المميزة التى كان يحرص فيها على رد كل شىء الى منشئه ، وهى الطريقة المسماة بالمنهج المنشىء ، أو منهج الرجوع الى الأصول . Genetic method

ومع ذلك فان أرسطو لا يحمل على الفن نظرا الى كونه يحاكى الطبيعة او عالم الواقع ، لأن الواقع ، كما قلنا ، ليس عنده ظلالا معتمة وانما هو حقيقـة حية تنطوى فى ذاتها على أسمى غاياتها . وفضلا عن ذلك فان الفـن يضيف الى هـذا الواقع جديدا على الدوام . ففى البدايات الساذجة وحدها يكون الفن مقيدا بالطبيعة ، أما حين يشب عن الطوق ، فانه يضم العناصر التى توجد متفرقة فى الطبيعة بحيث يكون منها كلا واحدا . وكما يقول أرسطو : « فالجميـل يختلف عن غير الجميل ، مثلما تختلف الأعمال الفنية عن الأشياء الواقعية ، فى أنه يجمع بين العنـاصر المتفرقة ، كالألوان فى الرسم ، والأصوات المنفردة فى السلم الموسيقى ، والكلمات فى الشعر ، والحوادث فى الرواية ، ولكى يكون العمل الفنى سليما ، فلا بد أن يحدث فيه هذا الجمع بين العنـاصر تبعـا لنسب محددة . وبالاضافة الى جمع الفن بين العناصر التى توجد متفرقة فى الطبيعة ، فانه يأتينا بما هو عام ، على حين أن الطبيعة لا تنطوى الا على جزئيات . ولكن ليس المقصود من العمومية فى هذه الحالة هو أن الفن يتناول ظواهر يشترك فيها كثرة من الناس أو الأفراد ، اذ أن هذا النوع من التعميم من شأن العقل لا الخيال . وكلما كان الخيال المبدع حيا ، كانت الشخصيات التى يرسمها أكثر عينية وفردية . وانما المقصود بقولنا ان الفن يصور حوادث عامة ، هو أن الفنان عندما يصور شخصية ، مثلا ، يصور ما يفعله أى فرد آخر فى مثل ظروفنا وموقفها ، أى أنه يصور عنصر الضرورة فى الحوادث والأفعال ، بحيث يبدو ارتباطها فيما بينها ، وصدورها عن الشخصية التى تقوم بها ، ارتباطا يقنع العقل ويرضى نزوعنا الى البحث عن الأسباب . وعلى ذلك فالفن عام بمعنى أنه يصور الكلى فى مقابل العرضى ، لا بمعنى أنه يصور ما ينطبق على كثرة من الأفراد . وبعبارة أخرى ففى الفن نوع خاص من الحقيقة ، يتمثل فى أنه لا يصور نزوات فردية يستحيل تعليلهـا ، وانمـا ينقل الينا حقائق يقتنع بها الجميع وتحتل كـل واحدة منها مكانها وسط السلسلة العامة لما يعرضه من الحوادث . فاذا كنا نجد الفن معبرا ، فلا بد أن يكون ذلك راجعا الى أنه يعبـر عن امكانيـة من امكانياتنا ، وبذلك ندرك التقارب بين اذهاننا وذهن الفنان ، سواء فى الشعـور وفى التعبير ، وهو تقارب يمتد ، مثاليا ، الى البشرية جمعاء .

وربما كان أهم ما يستخلص من التعريف السابق ، فيما يتعلق برأى أرسطو فى فكرة المحاكاة ، هو قول ارسطو أن المرء قد يستمتع برؤية صورة شىء يكره أن ينظر اليه فى حقيقته . فأرسطو هنا يسير فى

أول الطريق الذى يؤدى الى الاعتراف بأن للفن حقيقة مستقلة بذاتها • وعلى حين أن أفلاطون قد أكد ، بشىء من السذاجة ، أن تأثير التصوير فى نفوسنا مماثل لتأثير الواقع ، فان أرسطو يجعل للتصوير تأثيرا مستقلا عن الواقع الذى يمثله ، أعنى أن فى العمل الفنى عنصرا جماليا مستقلا عن الواقع الذى يمثله مضمون الموضوع الذى يصوره هذا العمل • ويرى بعض الكتاب فى هذا الرأى تلميحا الى فكرة الرمزية: أى أن هذه هى الخطوة الأولى فى الطريق الذى يؤدى الى القول بأن الفن يرمز الى الواقع بدلا من أن يحاكيه • وعلى أية حال فأقل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد هو أن أرسطو قد أدرك – لأول مرة بالنسبة الى الفلاسفة السابقين عليه – أن تصوير الواقع فنيا يؤدى الى تغييره ، ويصبغه بصبغة مثالية•

***

وتتفاوت الفنون من حيث قدرتها على تصوير الواقع ومحاكاته : فللموسيقى قدرة مباشرة على تصوير الأحوال النفسية والطباع • « فالايقاع والنغم يقومان بمحاكاة مشاعر الغضب والرقة ، وكذلك صفات الشجاعة والاعتدال ، والصفات المقابلة لهذه ، وغيرها من صفات الخلق • وهذا أمر تثبته التجربة : اذ أننا نشعر بتأثيرها فى نفوسنا عند سماعنا لها • » أما فى الرسم فليست المحاكاة مباشرة • صحيح أننا قد نشعر فى الرسم بمزيد من المتعة ، تولدها فينا قدرتنا على استنتاج موضوع الرسم والتعرف عليه ، ولكن هذا السرور ملتو غير مباشر • على أن المحاكاة تكتمل وتبلغ هدفها فى المأساة ، أى التراجيديا • فالموسيقى والرسم ، على ما لهما من أهمية ، لا يقدمان لينا فكرة تبلغ من الثراء والاتساع ما تبلغه العقدة الموحدة المحبوكة فى التراجيديا • وهكذا يقيس أرسطو شرف الفن المحاكى ، مثلما يقيس شرف المعرفة ، بمقدار ما فيه من شمول ومعقولية وضرورة محتومة ، تناظر ما فى العلم الأصيل والمعرفة الحقة من هذه الصفات •

والفكرة الرئيسية الثانية فى نظرية أرسطو فى الفن هى فكرته المشهورة فى « التطهير Catharsis ويعرض أرسطو هذه الفكرة فى تعريفه للتراجيديا الذى يقول فيها انها « تصور فعلا نبيلا كاملا فى ذاته •• بلغة لها سحرها الخاص •• وتؤدى ، باثارتها لانفعالى الشفقة والخوف ، الى تطهير النفس من هذين الانفعالين » وهذا التعريف يحدد صفة اساسية للتراجيديا ، هى أنها تصور فعلا كاملا فى ذاته • فلابد أن تكون التراجيديا وحدة عضوية متكاملة ، وأن تكون لها بداية ووسط ونهاية ، وينبغى أن ترتب الحوادث فيها بحيث أنه اذا تغير موضع أى جزء منها او حذف ، اختل نظام الكل• وهكذا تكون العلاقة بين الحوادث اشبه بالعلاقات الرياضية ، بما فيها من نظام وتماثل وتحدد •

ولكن أهم ما فى هذا التعريف هو اشارته الى فكرة التطهر • فعلى حين أن أفلاطون قد رأى فى الشعر والأدب عامة وسيلة لاثارة الانفعالات بأى ثمن ، فان أرسطو يرى ، على العكس من ذلك، أن المساواة وسيلة لتخفيف الانفعالات او اطلاقها وتحرير الانسان منها • وبعبارة أخرى فاللذة التى تترتب على الفن لا تحمل ذلك الطابع المذموم الذى تحمله عند أفلاطون ، وانما هى تتويج للحياة ودليل على الشعور بامتلائها • وفى استطاعة اللذة الفنية أن تخلص النفس من المتاعب والهموم والانفعالات ، مثلما يؤدى الشرب الى خلاص الجسم من العطش • ذلك لأن الانفعالات لو تركت لتتراكم فى النفس ، فانها تغدو فيها أشبه بالسموم التى ينبغى التخلص منها • وهناك أشخاص يسهل تعرضهم لانفعالات الخوف والاشفاق المتزايد ، وهؤلاء يصابون بأضرار كثيرة لو أطلقوا العنان لهذه الانفعالات • ومن هنا كان فى الفن ، وفى فن المأساة بوجه خاص ، شفاء لنفوسهم وتطهير لها من انفعالاتها المتطرفة • ذلك لأنهم يمرون ، عند مشاهدتهم للمأساة ، بتجربة مماثلة لما يحدث فى الحياة الواقعية، وهكذا تنطلق الطاقة الحبيسة فى نفوسهم ، ولكن فى ظروف مصطنعة لا تكون لها نفس الأضرار التى يمكن أن تصيب النفس لو أطلقت هذه الطاقة فى الظروف الطبيعية • وعن طريق هذه التجربة المحاكية تتخفف النفس من انفعالاتها الأصلية • ومن هنا تتضح العلاقة الوثيقة بين فكرة المحاكاة وفكرة التطهر ، أى بين العنصرين الرئيسيين فى نظرية أرسطو فى الفن : ذلك لأن التطهر لا يتم الا بمحاكاة ظروف مماثلة لتلك التى تثار فيها الانفعالات فى الحياة الواقعية • وهكذا يبدو أن أرسطو من انصار المثل القائل : وداونى بالتى كانت هى الداء – وكل ما فى الأمر أن الدواء هنا يتم فى ظروف فنية مصطنعة، تعالج الداء الذى هو الافراط الفعلى فى الانفعال • ولنوضح بطريقة أخرى ما يقصده أرسطو من فكرة

التطهر ، تلك الفكرة المشهورة التى طالما اختلف حولها الشراح والمفسرون • فهو يرى أن شفاء الجسم والنفس من العلل يتم عن طريق بلوغ حالة من التوازن تتسنى فيها معادلة التطرف بحالة مضادة له ، تؤدى الى التخفيف منه ، وتعيد التوازن الى سابق عهده • وهكذا • ففى مقابل الشفقة المرضية المفرطة التى يتعرض لها الناس فى حياتهم المعتادة ، يعود التوازن السليم بفضل تلك الشفقة المتزنة العاقلة التى تثيرها المأساة : ذلك لأن الافراط فى الشفقة قد يؤدى بنا الى الاشفاق على من لا يستحق ، أما المأساة المسرحية السليمة فانها تعلمنا كيف نضع الشفقة فى موضعها الصحيح • ومن هنا كان أرسطو يرى أن المأساة الجيدة ينبغى أن ترسم لنا صورة شخص تظلمه الاقدار وهو لا يستحق الظلم ، وان كان قد ارتكب خطأ بسيطا هو الذى أدى الى نزول الكارثة عليه • وهنا تكون شفقتنا عليه فى موضعها ، ولا تكون شفقة مفرطة نشعر بها تجاه من يستحق ومن لا يستحق • ومثل هذا يقال أيضا عن تأثير المأساة فى انفعال الخوف والحماسة المفرطة • وهكذا فان مشاهدة مأساة مسرحية كهذه ، تعيد الى المشاهد التوازن فى انفعالاته، وترد اليها ما فيها من تناسب وتناسق •

وهنا نلمس فارقا آخر بين نظريتى أفلاطون وأرسطو • فعلى حين أن أرسطو يرى أن اشفاقنا على الضحية فى المأساة يفرغ طاقتنا الانفعالية ، ويخلصنا بالتالى من المشاعر المتطرفة ، فان أفلاطون يرى على العكس من ذلك ، أن تكرار الاستماع الى القصص الشعرى ومشاهدة العروض المسرحية يزيد من حساسية النفس للانفعالات ، ولا يؤدى مطلقا الى التخلص منها • وقد أدى هذا الاختلاف بين الفيلسوفين الى تباين آخر فى تقدير كل منهما لقيمة الفنان : فأفلاطون كان يضع الشاعر بعد الصناع وأصحاب الحرف ، أما أرسطو فيضعه فى أعلى السلم مع الفلاسفة والحكماء • ذلك لأن أرسطو كان يرى فى قدرة الشاعر ومؤلف المأساة على تصوير تجارب الحياة ، وعلى تمثل هذه التجارب فى نفسه بكل ما فيها من تفاصيل ومشاعر عميقة ، دليلا على وجود موهبة خاصة لدى الشاعر لا تقل عن موهبة الفيلسوف • أما أفلاطون فقد كان يرى فى هذه الصفة ذاتها — أعنى فى قدرة الأديب على تقمص الشخصيات والمواقف المختلفة والتقلب معها — دليلا على تقلب النفس ذاتها وافتقارها الى التماسك والثبات ، ولو قارن المرء بين الموقفين ، لظهر له على التو أن موقف أرسطو هو الأسلم والأقرب الى الفهم السليم لطبيعة التجربة الفنية • وهكذا فان ادراك أرسطو لقدرة الفن على السمو بالانفعالات الانسانية ، بالاضافة الى اعترافه بان للفن حقيقة قائمة بذاتها ، بغض النظر عن طبيعة الموضوع الذى يصوره ، يمثل تقدما كبيرا فى التفكير الجمالى ، بل هو يدل على ظهور بوادر النظريات الجمالية منذ ذلك العهد البعيد ، عهد الفلسفة اليونانية القديمة •

النظرية الصوفية عند أفلاطون :

أما نظرية افلوطين فتمثل آخر مرحلة للتفكير الجمالى عند اليونانيين • ومن الممكن ان تعد قمة وتتويجا لهذا التفكير ، ولكنها فى الوقت نفسه تنطوى فى ذاتها على عنصر يقضى على الطابع المميز للفكر اليونانى ، ويمهد الطريق لنمط التفكير الذى ساد العصور الوسطى • ذلك لأن أفلوطين قد جمع أهم الأفكار التى تضمنتها النظرية الجمالية عند افلاطون وأرسطو ، وكون منها مركبا أعلى ،ولكنه فى الوقت ذاته قد صبغ هذا المركب بصبغة صوفية كانت فى واقع الأمر تمهيدا لظهور النظرة اللاهوتية الى الحياة والى الفن فى العصور الوسطى، وبالتالى لاختفاء المفهوم اليونانى فى هذين المجالين •

ومنذ أول « تساعية » من تساعيات أفلوطين ، نراه يتساءل عن ماهية الجمال ، فيقول أن هناك جمالا يرى أو يسمع أو يحس ، وهناك جمال الروح الذى نجده فى سلوك معين ، أو فى طبيعة معينة • ولكن هل يوجد عنصر مشترك بين نوعى الجمال هذين ؟ لو اهتدينا الى هذا العنصر المشترك ، لعرفنا ماهية الجمال فى ذاته •

ويرفض أفلوطين نظرية الانسجام أو التماثل التى قال بها أرسطو • فالفن لا يرجع الى رغبة غريزية فى الانسجام ، كما قال أرسطو ، اذ لو كان الأمر كذلك لما اتصف بالجمال الا ماهو مركب معقد ،حتى يمكن أن يكون هناك انسجام بين عناصره المختلفة • غير أن التجربة تثبت لنا أن الجمال كثيرا ما يكون مرتبطا بالبساطة ، ومتنافيا مع التعقيد • وفضلا عن ذلك ففى عالم الأفكار جمال ، غير أن هذا العالم بسيط وليس مركبا ، فكيف يمكن وجود الجمال فى مثل هذا العالم ؟

بهذا السؤال الأخير ينتقل أفلوطين الى صميم بحثه الخاص فى طبيعة الجمال ، وربط بين هذا البحث وبين نظرياته الميتافيزيقية ربطا واضحا ٠ذلك لأن أفلوطين ، فى فلسفته النظرية ، كان يرى أن الأشياء جميعا تشارك فى الله ، أو فى العالم المثالى ، وهو حين يطبق هذا الرأى فى ميدان علم الجمال يقول ان أى شىء لا يكون جميلا الا بقدر مشاركته فى هذه الطبيعة الالهية ٠ ومبعث اللذة التى نحس بها عند ادراك عمل فنى عظيم ، هو أن النفس الانسانية ، التى هى بطبيعتها قريبة من الطبيعة الالهية ، تطرب وتبتهج كلما رأت شيئا يقرب بدوره من هذه الطبيعة ٠

فالجمال اذن انما هو حضور الماهية الالهية الأزلية فى عالم الأشياء الزمانية ٠ ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نصل الى الله عن طريق حبنا للجمال ٠ مثلما نصل اليه عن طريق سعينا الى الخير والحق ٠ ففى الله تلتقى القيم جميعا ، ومن مشاركة الأشياء الزمانية فى الماهية الالهية الأزلية تستمد كل القيم ٠

ولكى يحدد أفلوطين العلاقة بين الأشياء الجميلة، وبين عالم الأفكار الالهية الذى هو مصدر جمالها ، يؤكد أننا نصف بالجمال كل شىء نرى فيه ذلك الطابع الذى أضفيناه نحن عليه ، بفضل اتحادنا بالمبدأ الالهى ٠ فحين يصنع المهندس بيتا جميلا ، فهو انما يطبع المادة الخارجية ، أى الحجارة ، بفكرة فى داخله ، أو يقربها من المثل الأعلى الباطن فيه ، ولهذا السبب وحده كان يراه جميلا كلما نظر اليه ٠

واذا كان جمال الأشياء المادية يرجع الى انعكاس الفكرة الالهية عليها ، فان هذه الصفة أوضح ظهورا فى جمال الأشياء اللامادية ٠ فللأفعال والخلال والفضائل جمالها ، وللنفوس جمالها ، والا فبماذا نصف ذلك الطرب الذى نحس به كلما سمت نفوسنا ، وذلك السعى الى العلو بأرواحنا ، وتجاوز حدود جسمنا ؟ ان هذه كلها مظاهر للجمال ، لا ترجع الا الى شعورنا بحضور الله فى هذه الأفعال والخلال ٠

وعلى أساس هذا الفهم لطبيعة الجمال يعرف أفلوطين الفن بأنه التعبير عن مشاعر الفنان الذى يدرك مظاهر المبدأ الالهى فى شىء مادى موجود فى الزمان والمكان — وهو ادراك يتوافر للفنان بفضل مشاركته بدوره فى هذا المبدأ الالهى ٠ فالفنان اذن ينقل فكرته الى المادة ، ويعبر من خلال وسط مادى عن ادراكه لحضور المبدأ الالهى فى العالم الزمانى والمكانى ٠ ولنتأمل ذلك الحجر الذى يتحول على يد الفنان الى تمثال ، ويكتسب بفضل هذا التحول جمالا ٠ ان الجمال لا يكون فى هذه الحالة كامنا فى المادة ، وانما فى الصورة التى يضفيها عليها الفنان ، أى أنه مستمد من روحه ٠ وبعبارة أخرى فالفنان ينطق الحجر انفعالاته ومشاعره ، وهى انفعالات ومشاعر لم تنشأ فى نفس الفنان الا من تأمله لصورة المبدأ الالهى مطبوعة على عالم المكان والزمان ٠

ولا شك أننا نستطيع أن نلمح هنا تلك الفكرة المشتركة بين أهم النظريات الجمالية عند فلاسفة اليونان ، وأعنى بها فكرة المحاكاة ٠ غير أن المحاكاة ليست فى هذه الحالة محاكاة لأشياء مادية ، وانما هى محاكاة للمثل أو الأفكار الالهية ، أى أنها محاكاة للروح اللامادية من خلال وسيط مادى أو شبه مادى٠ ولا جدال فى أن آراء أفلوطين هذه فى الفن تمثل تقدما كبيرا بالنسبة الى آراء أستاذه الروحى أفلاطون : فقد رأينا هذا الأخير يقصر مهمة العمل الفنى على محاكاة الأشياء المادية الجزئية ، بينما يسمو أفلوطين بهذه المهمة الى محاكاة المثل أو العنصر الالهى فى العالم ٠ ومن هنا كان التفاوت النسبى فى قيمة الفن عند كل من الفيلسوفين : فالأول يجعل منه نشاطا يحتل مرتبة أدنى من مرتبة الأشياء التى يحاكيها ، على حين أن الثانى يجعل منه نشاطا روحيا رفيعا ، يعلو على ما يحاكيه من الموضوعات ٠

وهكذا فان فلسفة أفلوطين الجمالية ، فى اعلائها من شأن العمل الفنى على هذا النحو ، تمثل القمة العليا للتفكير الجمالى عند اليونانيين ٠ ولكنها فى الوقت ذاته تتضمن ، كما قلنا ، تلك العناصر التى قضت ، بالتدريج ، على الطريقة اليونانية فى التفكير ٠ ذلك لأن أفلوطين يرد كل شىء الى المبدأ الالهى ، ويجعل من الفن تأملا لصورة الألوهية كما تنطبع على عالم الزمان والمكان ٠ ولولا هذا الاتصال الدائم بالمبدأ الالهى لما كان فى وسعنا أن نرى الجمال فى شىء ٠ وهكذا كانت فلسفة أفلوطين فى ميدان الجمال — كما كانت فى سائر الميادين — تمثل الجسر الذى انتقلت عليه الحضارة من طريقة التفكير اليونانية الى طريقة التفكير اللاهوتية فى العصور الوسطى ، وتمثل نقطة النهاية بالنسبة الى منهج اليونانيين العقلى فى حل مشكلات الفن والفكر والحياة ٠

من مذكرات (إدريس أفندى)

محمد على وأسرته

صفحات مجهولة

جمعها وترجمها
دكتور أنور لوقا

محمد على رجل متوسط القامة ، بارز الجبهة ، صغير الفم باسم الشفتين ، غليظ الأنف · وقد تؤلف هذه الملامح فى مجموعها خلقة عادية ، ولكن خلقته تمتاز بسرعة التعبير ، وبمزاج متسق من الدهاء والتلطف . ويحوط وجهه اطار من لحية بيضاء جميلة تفطى صدره ايضا ، وهى موضع عناية قصوى . وله يدان كاملتا الحسن ، وذلك لون من الجمال يقدره الشرقيون كثيرا . انه قوى البنية، انيق الهيئة يمشى فى حزم وخيلاء ، وفى مشيته شىء من الدقة والنظام العسكرى . وكثيرا ما يعقد يديه وراء ظهره ، فهو يحب أن يتمشى على هذه الصورة فى جناحه كما كان يفعل بونابرت .

وقلما يرتدى الباشا ملابس باذخة . كان فى الماضى يلبس دائما زى المماليك القدماء ، ولكنه منذ بضع سنوات استبدل بالعمامة العريضة ـ التى كانت ذات مظهر شرقى نبيل ـ الطربوش العسكرى ، وبالجبب الفضفاضة الرائعة زى « النظام » على أن ملابسه من البساطة دائما بحيث ظنه الكثيرون واحدا من حاشية الباشا ، لا الباشا الكبير بذاته ·

وتتسم عاداته بطابع الوقار وحسن الالتفات كعادات كبار الاشراف ، وان كان هذا مما يتعلمه أدنى العبيد فى الشرق بسرعة بالفة . وهو لا يحيط نفسه بجمهور من الحشم المسلحين كما يفعل سلاطين آسيا ، وانما يحرس بابه موظف واحد يفتحه لكل قادم · وفى ديوانه يراه القوم لايحمل سلاحا ، بل يعبث فى العادة بعلبة تبغ ثمينة أو بالمسبحة التى يصطنعها اهل الشرق .

ويروق للباشا لعب البلياردو والشطرنج والنرد وهو لايهتم اذا لعب باصطفاء خصمه ، بل يختاره من بين صغار ضباطه بل من بين جنوده احيانا ولكن عادته جرت على أن يتخذ خصمه فى مباراة البلياردو من بين القناصل والرحالة الاوربيين . وما هكذا يتخيل الناس فى أوربا صورة محطم المماليك وقاهر السلطان محمود ومجدد مصر !

شخصيته

الوالى شديد الولع بالمجد ، ولذلك يتحدث بكبرياء وشغف عن ايامه الماضية · انه كثير التفكير فى البهاء الذى يحيط اسمه اثناء حياته ، ويظن ان هذا الصيت سيعمر بعد موته ·

وهو حريص على أن تترجم له معظم الصحف الأوروبية ، ويبدو عليه الألم من النقد الهين أو اللاذع الذى كثيرا ما تتناول به الصحف أعماله او قيمته الشخصية · ويوقن أن مهاجمات الكتاب له

* سبق أن نشرت « المجلة » فى عددها الخامس عشر (مارس ١٩٥٨) ص ٤٧ ـ ٥٩ مقالا للدكتور أنور لوقا عن المؤرخ الفرنسى « برايس دافن » المعروف باسم ادريس افندى واهم مؤلفاته ·

قد أساءت اليه شر الاساءة ، ويرد اليهم — الى حد كبير — ما اصاب آماله من خيبة . وقد روى شخص جدير بالثقة أن « حسين بك » قد سمع محمد على ينسب معارضة فرنسا وانجلترا لمشروعات استقلاله الى تأثير جريدة « ازمير » قبل كل شىء، فقد أطنبت هذه الجريدة فى اذاعة هجائه والافتراء على حكومته ، وأضاف الباشا قائلا :

— انى لأعطى راضيا مليون ريال فى سبيل منع هذه الجريدة من الظهور . وانها غلطة منى هى التى سمحت بوجود هذه الجريدة ، فقد كان محررها تحت تصرفى مدة طويلة ولكنى صددته .

وقد سلبته انفعالات حياته السياسية كل راحة. فهو ينام قليلا ، وهيهات أن ينام نوما هادئا. ويسهر الى جانبيه دائما عبدان ليعيدا عليه غطاءه الذى يدفعه عنه بلا انقطاع .

ورغم قصر الوقت الذى يخصصه للنوم ، فهو دائما فى نشاط قلما تجد له نظيرا . فى الساعة الرابعة صباحا تراه ناهضا ، واقفا على قدميه ، ليقضى نهاره كله مع نظاره أو مستعرضا فرق الجيش أو مفتشا على اعمال البناء أو اعمال أى مؤسسة يروقه أن يراقب ادارتها .

وهو يجيد الحساب وان لم يكن قد تعلم الحساب قط . ومعروف انه كان قد بلغ الخامسة والاربعين من عمره حين بدأ يسعى الى تعلم أول مبادىء القراءة والكتابة . ويقال ان جارية من جوارى حريمه علمته حروف الهجاء ، ثم قام شيخ بتعليمه الكتابة . وتلك احدى الخصائص المميزة لحياته ،

وهى جديرة بالذكر حقا اذا فكرنا فى المشاغل السياسية الخطيرة التى لابد كانت تستغرق ذهن هذا الرجل . وهو فى مجالسه الخاصة محب للاستطلاع ، تدل أسئلته على جهل ساذج مع اظهارها لكثير من الدهاء والفهم .

وطبعه مستبد عنيف . وهذا مثل من استبداده الذى يشتط احيانا الى حد عجيب :

من ضمن أشجار الفاكهة التى وردت من أوروبا كان نوعان أو ثلاثة من شجر البرقوق ، أعجبته فأوصى بستانييه أن يعتنوا بها . واثمرت احدى الشجرات بعض الثمر . وبدا للباشا الذى تابع بشغف نمو هذه الفاكهة أن يتذوق شيئا منها وهى مازالت فجة خضراء ، فوجدها حلوة الطعم ، وأمر مدير البستان بأن يلتفت التفاتا خاصا الى ثمرات البرقوق الخمس او الست الباقية . فكان ان احيطت الشجرة بشبكة تمنع الطيور من الوصول الى تلك الثمرات الثمينة ، ونهض امامها حارس يبذل انشط المراقبة . ولكن ، من نكد الحظ ، ثارت عاصفة من هذه العواصف التى تكثر فى مصر وانقضت على محط ذلك الاهتمام الشديد ، فلما انجلت لم يكن على الشجرة الا برقوقة واحدة ؟ على أنها اصبحت — نتيجة للتعويض بلا شك — من الروعة بحيث كانت تخيل اليك انها استوعبت وحدها جميع العصارات التى كان مقدرا أن تغذى ثمرا وافرا . وأخيرا اوشكت « البرقوقة » على النضج، غير ان الباشا كان قد تغيب لبعض الوقت عن زيارة البستان وكأنه نسيه . ومرت الايام دون أن ينبىء شىء بنزهة سامية عن قريب فى شبرا . واشتد قلق المدير ، فتداول فى الأمر مع مرءوسيه ، وتقرر بالاجماع أن الثمرة قد بلغت تمام نضجها وأنها اذا لم تقطف باتت فى خطر السقوط من غصنها أو التلف على الشجرة . خلعوها اذن عن غصنها فى احتفال كبير ، ثم غلفوها فى ورقة وحولها القطن المندوف ، واودعوها فى علبة صغيرة ، وختموا العلبة وشيعوها مع رسول خاص الى سموه . كان ذلك اثناء شهر رمضان ، وكان محمد على — على أثر وعكة خفيفة — يتناول طعامه فى الحريم ، فقدمت اليه البرقوقة بين فواكه اخرى بيد خصى لم يعلم علم هذه الثمرة ومكانها من مولاه ، وتناول الباشا الثمرة دون أى انتباه ، اذ لم ينبئه أحد بأمرها ، وأكلها دون أن يخطر له انها واحدة من تلك اللواتى أوصى بها وصاياه الصارمة .

وبعد ذلك بأيام ، أقبل الباشا على البستان ، ومضى راسا قبل كل شىء ، نحو شجرة البرقوق . ولم يكن عليها برقوق ! وقبل ان يستطيع امرؤ أن يشرح للباشا علة ذلك الاختفاء المؤسف ، كانت قد أخذت الباشا رعدته العصبية وهى الظاهرة التى تصحب أعنف غضبه ، وكان المدير قد طرح أرضا — باشارة منه — وعوقب بالعصا عند أسفل جذع الشجرة . واخيرا تمكن الرجل المسكين من أن يجد اذنا صاغية ، وجىء بشهود فسمعت شهادتهم ، واستدعى الخصى ، وصاح به الباشا منذ أن لمحه آتيا من بعيد :

— هل أنا اكلت برقوقة ؟

— نعم ياصاحب السمو ، لقد قدمت لكم واحدة على مائدة الافطار منذ بضعة أيام .

— ولم لم تنبهنى الى ذلك !

واذ راى الخصى الحركة التى صاحبت تلك الكلمات ، اندفع الى الجواد المسرج فى بذخ ـ جواد الباشا ـ وتوارى سريعا خلال الحقول قبل ان يحاول احد ان يتعقبه . وظل المسكين مختفيا عدة أيام . ولكن الباشا تكرم بالعفو عنه حينما تشفع له فيه بعض المقربين .

الشعب يحاول عزل محمد على

ان الاختيار الحقيقى لنظام حكم شرعى، وتقليد الرعايا حق الرجوع الى سلطة الدستور ذات السيادة ، وخضوع رئيس الحكومة وعماله للحكم الاعلى الذى يصدر عن قضاء نزيه ولا مهرب منه ، كل ذلك لو تحقق لكان شر ضيق يصيب ادارة الوالى وأسلوبه فى التصرف . ولا شك فى أنه استحق الى حد ما لقب « ظالم باشا » الذى منحه اياه الشعب وقد اصبح على يديه فى درك من البؤس لا يستطيع معه ان يمنحه أشد منه .

وما دمنا قد سجلنا اللعنة التى تتردد على شفاه الفلاحين بلا انقطاع ، فلابد لنا من ان نحاول تعليل تلك الواقعة التى أعارها الرأى العام اهمية كبيرة وضج لها ضجة شديدة فى حينها ، الا وهى المطالبة ـ المزيفة ـ بتثبيت محمد على .

بينما حاول المصريون معبرين عن شعورهم الاجماعى أن يسعوا لدى الباب العالى سعيا رسميا متوسلين عزل حاكمهم ، حدث فجأة تحول واضح فى اتجاه العقلية . وكان ذلك بطريقة سريعة وفعالة ففى منتصف نوفمبر عام ١٨٠٤ ، استدعى الوالى الى القاهرة جميع نظار وشيوخ الاقاليم المصرية واجتمعوا فى القلعة ، حيث خطب فيهم « حسين باشا » ـ الذى أسندت اليه مهمة رياسة الجلسة ـ خطبة بليغة عن ضرورة ادخال اصلاحات فى ادارة الاقاليم للتخفيف عن الشعب ، فأنار امام سامعيه أفقا سعيدا . وبعد تلك الخطبة الخالبة ، تبسط فى اخذ راى كل منهم ، وسمع المطالب والرغبات ، واغدق الوعود على الجميع ، ثم تصنع انه مضطر الى مغادرة الاجتماع فى الحال على أثر تسلمه رسالة من الوالى ، ورجا النظار والشيوخ أن يختموا سريعا بأختامهم فى الجزء الاسفل من ورقة تعهد بأنه سيكتب عليها محضر مؤتمرهم متوخيا الأمانة فى ذكر جميع مادار . ولم يجرؤ احد من الموجودين على الرفض . وقام الباشا الامين بارتكاب تبديل « برىء » ، فقد كتب على الورقة البيضاء الممهورة بالاختام التماسا من ممثلى الشعب المصرى للسلطان عبد المجيد يرجون فيه تثبيت محمد على واليا على مصر . ورفع علماء القاهرة على أثر خديعة أخرى مطلبا لنفس الفرض . فأى ثقة يمكن أن تعار هذه العرائض اللطيفة المادحة ، التى أفسد بها صانعوها أمانى كثير من البسطاء ؟

مصر وسيلته لا غايته

ولعل الآراء لم تتضارب فى الحكم على رجل تضاربها فى الحكم على محمد على . فقد رأى البعض فيه بطلا جدد عهده مصر ومدنها ، على حين جعل منه الآخرون مغامرا بارعا سعى للوصول الى السلطة لفرض واحد هو السيادة واستغلال البلاد لمنفعته الشخصية لا أكثر .

لا شك فى أن محمد على رجل ممتاز . ولكن هل كان غرضه حقا هو سعادة مصر ومجدها ؟ وهل حلت حكومة اصلاحية محل طغيان المماليك ؟ .

من الحق أن محمد على حين أراد ادخال تجديداته فى البلاد قد راعى العادات والمعتقدات والاوهام المتمكنة المستفحلة ، ومن الحق أن غيرة السلطان المتوجسة قد اقامت فى سبيله عقبات يكاد أن يستحيل تخطيها ، وانه كان عليه ان يتابع أعماله بأن يجند جيوشا ويجمع ضرائب لا تتناسب قطعا طاقة البلاد الطبيعية وموادها ، وانه كان عليه أن ينظم البلاد بأن يلقى الاقاليم فى الفقر كى يفدى حروبا لم تكن لتعود عليه الا بالمجد الاجوف . يالها من وسائل عجيبة لتحضير البلاد ! .. لقد اعتصر مصر بعنف أنهكها ، وتعقب المصرى فى صرامة شديدة ليجعل منه جنديا حتى لقد كانت القرى تقفر من أهلها كلما اقترب نحوها رجال التجنيد . على أن وجهة تفكير الباشا بين هذه المشقات جميعا لم تكن تخفيف بؤس الشعب ولا اصلاح المفاسد التى بخسته قدره ، ولا تربية أمة جديدة أقل ذلا وأكثر ذكاء .

لقد أنشأ محاربين هزموا الوهابيين والعثمانيين ، وانشأ بحارة وبنائين وعمالا ، واقام مخازن للسلاح ومصانع ومدارس ، ولكن هل صار الفلاح أكثر نظافة واوفر غذاء وأحسن اخلاقا وتربية ؟ لقد بات الباشا يتصرف فى رؤوس مال كبيرة ، ولكن كيف حصل عليها ؟ انه لم يحترم شيئا : غصب مخلفات المماليك والمساجد والاوقاف والاملاك الخاصة ، دون تمييز . ومنذ أن أصبح السيد

المطلق لوادى النيل الخصب ، غير زراعته وأدارة سعيا وراء غرض واحد هو زيادة موارده الخاصة. ولقد أضاف الى استيلائه على الارض احتكار الصناعة والتجارة ، ففدا المالك الوحيد والصانع الوحيد والتاجر الوحيد . ومن هذا السلطان العريض لم يستخرج سوى أبهته الشخصية . لم يستمد من ذلك كله اجراء فعالا حاسما ضد ما يرسف فيه شعبه من بؤس وجهل . بل ولم يعمل فى مصلحة المنشآت التى أسسها حربية كانت أو بحرية أو صناعية ، اذ لم يقدر مستقبلها ببعد نظر ثاقب حقا ، ولم يرصد عددا كافيا من التلاميذ للنهوض بها ومواصلة نشاطها بعد موته . لقد استدعى محمد على من أوروبا عمالا فحضروا وبنوا سفنا وأداروا ورشا مختلفة ، ولكن أهم ما فى الامر قد أهمل ، فانهم لم يدربوا الا عددا قليلا جدا من العمال الذين يصلحون للحلول محلهم .

وانشئت المدارس لتحقيق غرض عسكرى محض ، وتخرج منها نفر قليل من المؤهلين المقتدرين .. وبلغت استهانته بالتعليم ، الى أخذه بعض التلاميذ من مدرسة الفرسان لضمهم الى خدمته . وفى عام ١٨٤٠ تخير ثلاثة من افضل طلبة الالسن ليعينهم طهاة تحت رئاسة كبير طهاة مصر ، وهو فرنسى .

لم يفكر محمد على قط فى تمكين الشعب من التحرر . لقد احتقر هذا الشعب دائما واحتقر لغته .. وجميع الرتب فى الجيش من نصيب العثمانية وعبيدهم ، وكذلك الحال فى المناصب العامة .

ولو أن محمد على توخى العمل بطريقة متجانسة منطقية ، لكان عليه قبل أن يجعل من مصر بلدا فاتحا ، أن يجعل منها بلدا تاجرا ، زارعا ، سعيدا . وكان عليه أن يتبع برنامجا كاملا من بث حب القوانين فى شعبه ، وحب النظام ، وحب الخير العام، والثقة فى التجديدات ، بدلا من أن يفرض عليه بالعنف كل ما يعود بنفع مباشر لشخصه . كان ينبغى عليه الاقناع لا الضغط واستخدام القوة الفكرية لا القوة الغاشمة . وكان عليه الا يصدر فى الوظائف العليا عن ايثار صبيانى أو دسيسة أو نزق بل أن يسندها الى الخادم الحق وصاحب الجدارة .

لقد كانت الزراعة والصناعة خليقتين بأن تصبحا موردين من أخصب موارد الثروة والرخاء لمصر لو انهما وجدتا من الحكومة تشجيعا ومن النظم حماية، ولكنهما باتتا ضحية المصالح الحربية ، حكرا لمنفعة الباشا وحده ، فلم تفيدا شيئا من نشاط هو فى الواقع ظاهرى أكثر منه حقيقى ، وسرعان ما وقف نموهما .

جملة القول ان محاولة عملاقية قد أجريت ، ولما لم تكن قائمة على اساس من الخبرة الكافية فقد احدثت على الرغم من جميع الظروف المواتية مايحدثه اجهاض رهيب من الآلام العنيفة والانهاك الشديد . لقد أدى محمد على مهمته ، وهو الآن مازال على قيد الحياة ، واقفا على اطلال عمل كان يبدو انه مهيأ لاجيال قادمة ، يشهد حكم الخلف عليه .

أخر أيام محمد على

كان الاطباء قد نهوا محمد على من أن يرى نساء حريمه . بيد أن ابنته التى كان يحبها حبا جما والتى كانت تسعى دائما الى ان تكون ذات تأثير كبير عليه ، كثيرا ماكانت تدعوه الى قصرها حيث تجعل فى خدمته جوارى من الفتيات الجميلات كن ينسين الشيخ نواهى أطبائه . وكان يعاود زيارة ابنته مرارا ، حتى اذا نفدت قواه وعجز عن اجابة لمسات مثيرة ، ناولته ابنته عقاقير مهيجة أدت آثارها العنيفة الى اختلال قواه العقلية .

وازاء تلك الظروف ، وضعت ادارة مصر بين يدى ابراهيم . وثقلت على ابراهيم حياة أبيه حتى لقد منع الموظفين — قبيل وفاته هو — من عيادة الشيخ البائس الذى هوى الى درك الطفولة . ويقال ان « سليمان باشا » وبضعة آخرين كانوا من الجراة بحيث تخطوا تلك الاوامر .

وعاد عباس باشا — وكان قد اعتزل فى الحجاز ليتفادى محضر عمه الذى لم يكن يطيقه — عاد ليتسلم مقاليد الحكومة التى تركها ابراهيم .. غير انه لم يظهر نحو جده احتراما أكبر . وهكذا يمكن أن يقال ان محمد على توفى مهجورا قد انصرف عنه أولاده . فقد كان سعيد باشا هو الوحيد الذى تبع نعشه . ودفن والى مصر بالمسجد الانيق الذى بناه فى القلعة ، ومن هناك يبدو أنه يشرف على البلد الذى فتحه بعبقريته !

ابراهيم باشا

صورته

كل ما يبدو لك من خلقة ابراهيم باشا ينبىء عن رجل فظ سوقى . قامة قصيرة ، وبطنة ، وحركات مفاجئة ، ووجه انتشرت فيه نقط حمراء ونقره

الجدرى ، وعينان رماديتان ترتفعان عند الزاوية الخارجية ، وثغر مبتسم دائما يضفى على وجهه الصغير مظهرا مرحا — هذه هى الملامح الرئيسية فى خلقته .

وكانت طبيعة ابراهيم محتدمة فائرة ، ولكنك اذا أضحكته بشىء من التهريج رجع بسهولة عن حدة غضبه . وكان نزقا عنيدا ، حذرا ، يتوجس من كل شىء ، قاسيا ، مسرفا فى الانتقام . ولقد أبدى فى حرب المورة ابشع همجية ، متعقبا بوجه خاص النساء والاطفال ، زاعما انه يريد استئصال ذلك الجنس . ولن أتحدث عن جسارته ، فقد ضرب امثلة عديدة من الاستبسال .

وكان يحب الانتفاع فلا يدخر وسيلة لتكديس كل ما يطيب له . وبلغ من تكالبه على الكسب انه أثناء حياة والده كان يزاول التهريب ويسرب الى القاهرة « تمباك » مزارعه التى كانت فى القبة . وكان يعرف دائما ان يجد التعلة لينكص عما وعد.

وكان يتكلم كثيرا كلاما ردىء العبارة خاليا من كل علم ، والويل لمن كان يجرؤ على أن ينقض ما يقول أو أن يقدم بعض الاعتراض على مشروعاته . ولا يكاد ابراهيم يعرف القراءة والكتابة الا فى مشقة ويضيف الى هذه الذخيرة من الجهل غرورا وكبرياء لا تطاق . انه لا يعرف فضل المحسن ، وبالتالى لا يسعى اليه ، وهو أقل من ذلك سعيا الى اثابته . وقد يصفى أحيانا الى رأى أولئك الذين يحيطون به، ولكن اسرافه فى الاعتداد بنفسه واملاقه من سداد الرأى الذى يتيح للمرء أن يقارن ، ومن المعارف التى تتيح للمرء ان يناقش ، كل ذلك يدفعه الى اتباع رايه دائما لانه يعتقد انه افضل الآراء ، وهو يقول : « أنا اذ أفعل كل شىء بنفسى يغمرنى المجد أو اللوم دون سواى » .

مذبحة المماليك الثانية

التجأ المماليك الذين فروا من مذبحة القلعة — حيث قتل ١٢٠٠ منهم — الى النوبة ودنقلة . واضطروا مكروبين من ناحية بعقبات الطبيعة ، ومن ناحية اخرى بتعقب « ابراهيم بك » اياهم — وقد انهكهم قتال اقدموا عليه هنا وهناك دون ظفر — الى أن يلتمسوا المأوى فى الجبال التى يقطنها العبابدة والبشارية . واجبرتهم هذه القبائل الهمجية على اداء ثمن باهظ عن تلك الضيافة العقيمة . وقد انفق البكوات لامداد جنودهم بالقوت اللازم فى قلب تلك الصحراء جميع ما ملكت أيديهم ، وعلى الرغم من التضحية بذخائرهم فقد هلكت جميع جيادهم من قلة الغذاء وهلك كثير من رجالهم نتيجة لشدة الحرمان . فلما أملق المماليك من راحة الحياة واصبحوا يعانون مالا يطاق من الضيق ، قبلوا أن يستمعوا لعروض الصلح التى أرسل ابراهيم الماكر مندوبيه يقترحونها عليهم وسط كربتهم . ولم يعدهم بسلامة حياتهم فحسب بل وأن يعيدهم الى مثل المناصب التى فى مستوى رتبهم وأن يرد لهم ممتلكاتهم ، وهذا كله على شرط أن يعترفوا بحكومة محمد على .

ولقد خلبت هذه الوعود نحو ٤٠٠ مملوك فأنستهم الدرس القاسى الذى تلقوه منذ عام خلا ، وكان على رأسهم بكوات مختلفون ، فقبلوا المقترحات . وفى نهاية مايو عام ١٨١٢ نزلوا من الجبال قوافل صغيرة واتجهوا نحو اسنا حيث كان مقر قيادة ابراهيم . فلما اجتمع المماليك ، ورأى ابن محمد على أنه لاينبغى انتظار قدوم آخرين تستدرجهم تلك الوعود المغرية، أصدر أمره بالاجهاز على أشتات هؤلاء الجند الذين كانوا ذوى صولة فيما مضى . وفى ليلة واحدة ذبحوا جميعا بلا رحمة ، ولقى مائتا عبد أسود مصير سادتهم .

وأنقذت وساطة طبيب ابراهيم الفرنسى مملوكين فرنسيين من طائلة هذه المذبحة الرهيبة . وثمة مملوك آخر لقيته فى اسنا يدين بنجاته الى ماكان عليه من الصبا والجمال .

ابراهيم القائد

لم يكن لابراهيم شىء من ملكات القائد الصالح ، بل لم تكن له الثقافة العلمية اللازمة لقائد الجيش ، فلذلك كان ما كسبه من فوز راجعا الى جبن اعدائه بصورة لايمكن للمرء أن يتصورها أكثر منه الى تدبيره ومهارته . وهو لايصدر قط تعليمات واضحة محددة ، وانما يتكلم كثيرا ، حتى يختلط الامر على رجاله ولكى يستطيع اذا فشلت المهمة ان يلقى وزر الخطأ على اولئك الذين — حسب ما يرى — لم ينفذوا أوامره .

ويقود ابراهيم قواته العسكرية بالتملق والخرافات واغرائها بالسلب والنهب ، ولا يعاقب قط ماترتكب من فظائع كما انه لايثيبها . ولا يشغله قط هم المحافظة على سلامة جنوده والعناية بصحتهم ، فانه يهدمهم بالمشى المنهك ، وقلة الراحة التى يمنحها اياهم ، وقلة الغذاء والكساء .

هذا هو الرجل الذى اجترا قلم مرتزق (مسيو سكاكينى) على أن يكتب عنه : «ان ابراهيم روح الجيش . نظرته الواعية ورباطة جاشه من صفات قائد محنك . وولاؤه وتواضعه النبيل وانطلاقه وسط نار الوغى قد كسبت له قلوب رؤساء جنوده لقد قدر لهذا الامير ، الادارى الصالح ومحب أنوار الثقافة والمدنية ، المع مستقبل » . هكذا - على وجه التحديد - يكتبون التاريخ !

ابراهيم العظيم ؟!

انما يعرف الرجل بأعماله . ولرسم صورته واخلاقه ينبغى ذكر الوقائع فى المكان الاول لاالتفلسف ولا الاشادة بالمناقب ولو كان ذلك فى أبلغ الاساليب وهاهى ذى بعض الوقائع التى تتحدث من تلقاء نفسها ولا تحتاج الى تعليق .

أثناء جولة بدمياط ، شرف ابراهيم باشابحضوره حفلة اقامها لتكريمه « سرور » القائم بأعمال الانجليز . وبعد راحة القيلولة قدمت له صبية تتراوح سنها بين الثامنة والعاشرة سلة من الفواكه والازهار . فاثنى ابراهيم للقنصل على جمال ابنته مشيرا الى أنها سرعان ماسوف تبلغ نضجها ،وساله هل أمها على قيد الحياة ، فلما أجيب بالايجاب ، اضاف :

- ويحكم أيها النصارى لاتتزوجون الا امراة واحدة ! انى أتمنى لك موت الأم هذا الاسبوع لكى تحظى بأخرى .

ابراهيم البطل ؟!

اكتوبر ١٨٢٦ :

أثناء حملة شنها ابراهيم باشا على ضواحى « تريبوليزا » أسر الرجال فتى يونانيا فى كمين ، فأحضروه الى خيمة الباشا ، وساله ابراهيم عن اسم قائد فرقته ، فأجاب الفتى انه جندى ولكنه لا يعرف شيئا مما يسأله عنه . والح الباشا فى سؤاله ، وازاء رفض الفتى هدده بالموت ، فرد عليه :

- لو كان لى بذلك علم فلن أخون مصلحة وطنى.

فاغتاظ ابراهيم من هذا الجواب النبيل ، وتناول بندقية واحد من حراسه ، وقتله .

ديسمبر ١٨٢٦ :

اقبل رجل يونانى الى معسكر « مودون » للمفاوضة على تبادل بعض الاسرى . فرفض ابراهيم باشا عروضه ونهاه عن المجىء مرة اخرى . وبعد بضعة أيام ، حضر نفس المفاوض الىالمعسكر لنفس الفرض . فأمر الباشا - دون أن يحاول الاصغاء اليه - بالقبض عليه والقائه حيا فى تنور معمل للآجر .

ابراهيم التاجر ..

لقد بلغ من جشعه أنه كان يعمل دائما على تأخير دفع مرتبات جنوده واحتجاز شىء منها . وفىالمورة لم يدخر وسيلة للاستيلاء على النقود . وهذهبعض الامثلة التى تشهد بذلك :

كان « أنتوناكى ميتاكسا » تاجرا يونانيا يبيع ويشترى لحساب ابراهيم باشا فى مودون . كان يبيع لافراد الجيش من اللوازم ما يحتاجون اليه ويقبض الثمن أوراقا مالية تخصم من مرتباتهم . ولما ظل الضباط مدة طويلة دون قبض مرتباتهم ، عمدوا - لكى يحصلوا على شىء من النقود - الى ان يشتروا ملابس وأسلحة من « ميتاكسا » بأثمان غالية ثم يبيعونها فى السوق ليستمدوا بعض المال نقدا . فكان عملاء « ميتاكسا » يشترون نفس السلع بثمن بخس ويملأون بها مخازنه من جديد.

وكان ابراهيم باشا يبيع لجنوده أحذيةوملابس بأغلى من ضعف ما كلفته من ثمن . وفى شهر سبتمبر عام ١٨٢٥ أرسل اليه فى مودون مسيو « جيتانو ماري » على ظهر السفينة التوسكانية « تيسيوس » بقيادة القبطان « بوسنجوفيتش » شحنة من ٩ آلاف زوج من النعال المصنوعة على الطريقة المجرية . وكان الزوج منها يكلف نحو ١٠ قروش ، فجعل ابراهيم ثمنه للجند ريالين .

وكان يضارب فى أسعار العملة ، ويضطر فرق الجيش على أن تقبلها بالسعر الذى يفرضه . وبهذه المضاربة ، كسب يوما فى مودون نحو ٦٠٠٫٠٠٠ قرش اذ استغل الأمر ورفع سعر الريال الى ١٦ قرشا بينما لم يكن سعره يتجاوز ١٥ قرشا فى مصر .

وكان هذا الاتجار الدنىء وكانت تلك الصفقات الملفقة سببا فى ان ظلت فرق الجيش فى المورة ترتدى الاسمال وتعانى البؤس .

رحلته الى فرنسا

عندما قام ابراهيم باشا برحلته الى فرنسا ، رويت عنه عبارة لو كانت قد صدرت عنه حقا لدلت على ذكاء قريحة لم أكن لاتوقعه منه . فعلى اثر زيارته لقصر « فرساى » وحدائقه ، قال انه

لا يدهشه بعد أن رأى ذلك ألا يكون الفرنسيون أهل دين وتقوى ، فانهم يملكون جميع ما وعد به المتقون فى الفردوس ، ديارا فخمة ، وجنات جميلة، ونساء خالبات الحسن ، وانبذة لذيذة .

وقد تبدلت أفكار ابراهيم باشا بصورة غريبة أثناء زيارته لاوربا . وحين عاد الى مصر ، كان ينوى ادخال تحسينات عديدة حال موته دون تنفيذها .

كان يريد أن يجعل من ميدان الازبكية حديقة عامة ، وأمر بشراء آلة بخارية لرى هذه الحديقة التى لم يمهله الزمن للشروع فى غرسها .

وفاته

ينسب « يونفور بك » وفاة ابراهيم الى اهمال عارض لا الى انحراف فيه . فذات يوم زار حصون الاسكندرية بصحبة « جاليس بك » وعاد الى القصر فى قيظ الظهر ينضح عرقا ، وجلس أمام نافذة فى مجرى الهواء يشرب الشمبانيا . فنكأ ذلك ما كان قد أصابه من داء الرئة حين سافر الى القسطنطينية ولم يكن قد برأ منه تمام البرء . وتفاقم الداء ثم اضطرته صدمة برد جديدة فى القاهرة الى لزوم الفراش ، فرقد الرقدة التى لم ينهض بعدها . وقد توفى فى القاهرة فى ١٠ نوفمبر عام ١٨٤٨ (١٤ من ذى الحجة عام ١٢٦٤) وهو يتمتع بثناء اقاربه بين يدى وكيله مسيو « بونفور »، دون ان يفكر فى الموت ، بل قائلا انه لابد أن يبيع قطنه بثمن مرتفع .

رثاء محمد على لابراهيم

حين أنبىء محمد على بوفاة ابراهيم قال انه كان يعتقد دائما أن ابنه سوف يسبقه الى القبر وان حفيده عباس سوف يخلفه على عرش مصر .

عباس باشا

نشأته

ولد عباس باشا فى القاهرة عام ١٨١٣ . وكان الولد الوحيد لطوسون باشا الذى اختطفه موت مبكر من حنان أبيه محمد على . وكان الوالى الشيخ يؤثر عباس فى صباه بمحبة خاصة . فنشأ مدللا واهملت ثقافته بين يدى مربيه التركى وما أحاطه من عبيد حريصين على ارضائه . وهكذا شب دون أن يلتفت الى التجديدات التى ادخلها جده والتى كان يجد نحوها فى نفسه شعورا من الازدراء لازمه طيلة حياته .

ذات يوم بمناسبة عيد الاضحى ، ذهب يقدم فروض التهنئة لجده ، فجلس على الديوان واضعا ساقا على ساق ، وهو وضع لم يكن احد يجرؤ على اتخاذه فى حضرة الباشا الشيخ . واستاء محمد على ألا يراه يسعى اليه ليقبل يده فى احترام ثم ينتظر حتى يأذن له بالجلوس . فسأله بأى حق أباح لنفسه تلك الحرية فى الجلوس . فأجابه :

— بحق الرجل الذى يعرف شرف أجداده . الست باشا ابن باشا وحفيد باشا ، بينما انت لا اجداد لك من الاشراف ؟

فأمره محمد على ، وقد استاء لاجابته ، أن يعود الى جناحه ويلزمه الى حين صدور أوامر أخرى . وفى اليوم التالى أرسله الى معسكر « جهاد أباد » قرب الخانكة ليتلقى تربية وتعليما يناسبان آراء الوالى المجدد . والحق بمدرسى اللغة التركية والفارسية والرياضة كولونيل فرنسى لتدريس العلوم العسكرية ومدرس للطبوغرافية الحربية ومدرس للتاريخ . ولقطع الصلة بحياته الماضية ، ابعدت عنه حاشيته ، وعين مماليكه بالمدرسة الحربية ، والغى فريق الصيد الذى كان يخرج فيه . وترك له حصانان ولكن بدل أن يسرجا على الطريقة الشرقية كالكرسى الوثير ، أجبر على أن يمتطيهما فوق سرج الخيالة . وذات يوم ، امتطى حصانه الذى لم يكن قد اعتاد ذلك السرج ، فجمع الحصان والقاه أرضا ، أمام كتيبة كانت تدق طبولها ايذانا بأن تؤدى له التحية العسكرية . فأمر — وقد أثارت غضبه تلك الحادثة — أن يوثق الحصان وان يضرب بالعصا .

وبعد عشرة اشهر من الجهود غير المجدية ، اذ رأى الباشا الشيخ نفور حفيده من الفن العسكرى ،أعاده الى القاهرة لكى يدرس الادارة .

وظهر نفوره من نظم الفرنجة ومن زيهم فى كل مناسبة . وعندما أمر السلطان ان يرتدى جميع كبار موظفى الدولة الطربوش بلا عمامة « والفراك » « والبنطلون » والاحذية ، لم يرد قط أن يلبسها . وازاء هذا الازورار داعبه الدكتور كلوت بك قائلا له انه لابد أن يتخذ ذلك الزى ، فشكاه الى جده الذى أمر فى الحال بأن يقف الطبيب أياما ثمانية . وهو لم يلبس ذلك الزى الا بعد ذلك بسنوات ، ولمجرد الرحلة الى القسطنطينية لتسلم مقاليد الولاية .

وسرعان ما عين محمد على عباس على رأس الادارة الداخلية ، حيث يصعب تصريف الامور ، وحيث أبدى فهما نادرا لحاجات البلاد ومصالحها الحقيقية كان يضيف الى شدة عزمه قسطا كبيرا من التلطف والولاء وكرم السليقة ، وجودا اصيلا ورثه عن ابيه وكان بسيط العوائد حفيا يعرف كيف يؤلف بين أهل البلاد على اختلافهم ، لقد عمدت بعض الصحف وقد ضللها أشخاص سيئو النية من الاوربيين الذين خابت آمالهم الطامعة ، الى اذاعة أن حكمه كان يعوزه الذكاء والنظام . ولكن هذه الوقائع تكذب ما رموه به :

فمنذ شبابه تدرب على الشئون الادارية والحربية وحكم مصر بوصفه وكيلا لمحمد على . وفى عامى ١٨٣٨ و١٨٣٩ ، حين أوشك وقوع الحرب بين الباب العالى ومصر ، وكان اذ ذاك محمد على فى « فايزوغلو » قرب خط الاستواء وابراهيم باشا فى تخوم الممتلكات السورية ، عين محمد على لاعداد معدات الحرب حفيده حاكما عاما على مصر وحاكما لشئون سوريا المدنية . وفى تلك الفترة التاريخية العصيبة أبدى فى الحكم من النضج وفهم الامور ما استحق به امارات الثناء من جده . ولكن طاب لاعدائه — ليثيروا ضده الرأى العام — أن ينشروا عن كرهه للنظم الاوربية أقاصيص كاذبة .

سياسته

عندما تولى عمه ابراهيم باشا الحكم ، اعتزل عباس الحياة العامة وانتهز الفرصة لاداء فريضة الحج . وحين توفى ابراهيم ، كان عباس الذى آلت اليه الولاية — حسب رسم الوراثة العثمانى — ما يزال فى الحجاز ، فتألف فى اليوم نفسه مجلس من أصحاب المناصب الكبرى فى الدولة لتصريف الامور الى أن يصل عباس . ولقد ابلغوه نبأ توليته عن طريق القنصل الانجليزى الذى ارسل سفينة تجارية من السويس عاد على ظهرها الوالى الجديد الى مصر بعد انقضاء بضعة أيام على وفاة ابراهيم . وكان فى استقباله عمه سعيد باشا الذى كان اذ ذاك فى القاهرة ، يصحبه جميع أصحاب المناصب الكبرى . وتمت مراسم المناداة بعباس باشا واليا على مصر فى قلعة صلاح الدين بحضور اهم اعضاء الاسرة وكبار الموظفين والحربيين وقناصل الدول .

وقوبلت توليته بابتهاج من جميع الشعب . ولقد بادر فبدأ حكمه باتخاذ بعض الاجراءات التى حققت جزئيا بعض ماكان الشعب قد رجا من أمل . رفع بعض المظالم الصارخة ، وكافأ عن بعض الخدمات ، واحكم بعض ماكان قد اختل من النظام . وفى ذلك ما يبرر الثقة العامة التى حازها فى أول ايامه . ومن بين تلك الأعمال يذكرون أنه أعاد جماعة من الموظفين المفصولين من ادارات مختلفة دون معاش الى وظائفهم .

بلغ عباس باشا السلطة فى أوائل عام ١٨٤٩ ، حين لم تكن لفرنسا اى سيادة فى الشرق ، وكانت قد سقطت مكانتها فى مصر . وكان يدير فى نفسه أفكار جده فى الاستقلال، ولكن من ناحية انشاء امبراطورية عربية . وقد فاتح فى ذلك قنصل فرنسا العام مسيو « لموان » ، وسأله ما اذا كانت الحكومة الفرنسية تؤيده ان هو حاول التخلص من التبعية للسلطان . واراد مسيو « لموان » ، قبل أن يرتبط بجواب ، أن يستطلع رأى الوزير ، الذى أجاب بالايجاب . ولكن بعد فوات الاوان . فقد ضاق عباس بذلك التوانى ، فأفضى بنفس المشروع الى قنصل انجلترا العام مستر « موراى » الذى وعده فى الحال بالمعونة والحماية ، واصبح عباس صديقا للانجليز ، راجيا أن يتخلص فيما بعد من نفوذهم وذلك باثارة العصبية العربية . وريثما يرد على سعى انجلترا ووعودها ، وجه نشاطا كبيرا واهتماما خاصا الى ادخال جميع التحسينات الممكنة على المواصلات والنقل بين القاهرة والسويس . وفى الوقت نفسه التمس التيقن من تأييد النمسا بأن ارسل الى فينا طبيبه الدكتور « برونر بك » الذى كان خليقا بأن يعقد له أواصر علاقة متينة .

لم يكن مطمعه الأوحد هو ضمان استقلاله وضمان عرش مصر لاولاده من دون أمراء أسرته الاخرين ، وانما كان يداعب فى الخفاء آمالا أعرض ويحلم بتكوين امبراطورية عربية .

وقد تحدثوا عن غرامه باحدى البدويات دون أن يقدروا سبب هذا الزواج الغريب . وفى الواقع انه اقترن بابنة واحد من أقوى رؤساء قبائل بلاد العرب فربط بقضيته جميع عرب الحجاز الفخورين بهذه المصاهرة ، ولكى يحسن اخفاء علاقاته ، امر ببناء قصر له فى صحراء السويس وآخر فى العقبة حيث كان يستطيع استقبال الرؤساء العرب بعيدا عن اعين الرقباء ، وأن ينضج مشروعاته ويعد العدة لتنفيذها . وبعون قبائل شبه الجزيرة ، كان يمكنه

ان يملى احكامه لا على مصر فحسب بل على بلاد العرب ، وان يقطع فوق ذلك على جيوش السلطان البرية طريق سوريا ، بينما كانت تحصينات الاسكندرية تحميه من اى محاولة لهجوم بحرى يشنه عليها الباب العالى . وبعد هذا كله ، كان يقدر انه فى حالة اخفاق مشروعه واجد ملجأ أمينا فى قبيلة زوجته الجديدة .

ولم يعرف الناس فى أوربا شيئا عن هذا المشروع العريض ، ولم يعرفوا قط أمر علاقات الباشا بمسلمى الهند الذين كان فى استطاعته اثارتهم ضد الانجليز كما حدث ذلك فيما بعد بوقت قصير ، ولم يروا فى هذا الاعتزال بالصحراء الا بعض أهواء الوالى . ولما كان قد اغضب كثيرين من الأوربيين باصلاحاته ، لم يفتهم أن ينالوا منه فى الصحف . ومن الحق أن أخلاقه ـ كأخلاق جميع الباشوات ـ مادة طيبة لنقد الناقدين . ولكن مهما يكن من امر ما يقال فيه ، فلقد كانت ادارته من أخصب الادارات .

بغضه للاوروبيين

تشهد اصلاحات عباس باشا واقواله شهادة علنية باحتقاره للفرنجة . وان جميع ما رآه منذ طفولته ليبرر مسلكه . لقد كان يريد ان يعود الى التقاليد والاخلاق القديمة دون ان يهمل شيئا فى سبيل ذلك . ولما أثار غضبه ما كان يرى كل يوم من تغلغل العوائد الأوربية ، نهى مماليكه وجنوده عن تدخين السيجار والسجائر ، واذ ضبط بعضهم متلبسين بما نهى عنه أمر بأن تخاط افواههم ، ثم أمر بعد أربع وعشرين ساعة ـ حين رأى أن فى ذلك عقابا كافيا ـ أن تقطع الخيوط التى حيكت بها شفاههم . وقد روى لى هذه الواقعة الفظة طبيبه مسيو « ليو » ، ونشر النبأ على ما اظن ، فى جريدة « التيمس » .

ولقد دفعته روح الاستقلال عن الباب العالى بقدر ما دفعه كرهه لزى الفرنجة الى استعادة الزى العربى ولكن فى جميع بهائه وبساطته الطريفة . واقتدى به المماليك فارتدوا جلاليب حريرية مطرزة و « كوفيات » موشاة بالذهب كان يرتفع ثمن عقالها الى ٦٠٠ قرش . وعاد الترف الشرقى الى الظهور ، اذا لم يكن فى روعة ابهته ففى أناقته النبيلة الجميلة .

ولم يكن يحب استقبال القناصل ، فاذا اضطرته المناسبات الكبرى الى أن يتجشم عناء زيارتهم ، دعاهم الى مآدب عشاء طيبة على الطريقة الاوربية لم يكن يظهر فيها . فقد كان يتعشى بمفرده دائما . كان يتوارى ليتناول وجباته ويأكل على هواه ، اى كما يأكل الشره الى حد ما .

عباس باشا والحيوانات

وتحدثوا كثيرا عن حبه للحيوانات . ولقد كان يقتنى بالفعل أحسن الجياد وأحسن الجمال فى مصر والحجاز . وبلغ من حرصه عليها انه لم يكن يأذن لأحد بزيارة حظائره . لم يكن عباس يمنع دخول داره بالعباسية ، كما يزعم « شارل ديديبه » ، ولكنه كان من هواة الجياد فكان يخشى عليها شر العين الحسود ، شأنه فى ذلك شأن جميع الأتراك ، ولذا أصدر أوامره لحرسه بالقبض على كل من يقترب من الحظائر .

وكان لعباس برج حمام تعمره أجمل واندر الحمائم التى كان يستجلبها من جميع البلاد . وكانت لديه أيضا عدة اجناس من الكلاب ، وعدة انواع من الخراف والكباش ، وكان يحيط تلك الحظائر التى يعيش فى وسطها بعناية مترفة نزقة هى بعض صفات الامراء الشرقيين ، فكانت حمائمه تحمل جلاجل من فضة ، وكانت كلابه تحمل أطواقا باذخة ، وكانت كباشه مصبوغة بالحناء مذهبة القرون . بيد أنه لاينبغى أن تصدق ما يزعمه بهذا الصدد « ماكسيم دوكان » الذى يسيطر عليه خياله الخصب ولايعرف من مصر الا مظهر الاحجار التى صورها بآلته .

أخلاقه

اما أخلاق عباس ، فكانت كأخلاق جميع سلاطين الشرق ، حيث يدلل الغلمان اكثر مما تدلل الجوارى لقد كان عباس يستسلم لمجونه فى الخفاء ، مع مماليكه الذين كان يجعلهم يؤلفون حلقة لامتاعه ولكن كرامته كانت تأبى عليه أن يكون الأداة السلبية للذة عبد أو فلاح .

وكان قاسيا محبا للانتقام . رفض يوما طبيبه الدكتور « جاندى » أن يعطيه كمية من السم فكسر الخزانة واستولى على القارورة ، وسمم بها احد مماليكه . ورفع الطبيب استقالته الى الباشا الكبير ، وقبض مؤخر مرتبه . ولكى ينمى المبلغ الصغير الذى أدخره قام برحلة الى سنار . وعندما علم عباس

بسفره دبر اغتياله عند أول بئر فى صحراء البايوضة .

وكتب بعضهم أن عباس باشا قد تزوج راقصة شهيرة من راقصات القاهرة تدعى « صفية » وهذا خطأ فى ذكر الواقعة . لم يفعل عباس ، وقد خلبه جمالها ، الا ان اتخذها خليلة له بعض الوقت ، ثم سرعان ما نسيها .. الى ان عاد فتذكرها حين علم من قبيل المصادفة أن احد الضباط فى حيازته « نرجيلة » فاخرة كان الوالى قد أهداها الى عشيقته اذ ذاك ، فاذا به دون ان يتحرى كيف انتقل هذا الغليون الى ايد أخرى ، يأمر بالقبض على المرأة التعسة والقائها فى النيل . ولم تنج « صفية » من الموت الا حين باحت بفقرها الذى اضطرها الى بيع جزء من متاعها . على أن ذلك لم يمنع من ضربها بالعصا واعادتها الى اسنا بين البغايا اللواتى عرفهن كثير من الاوربيين .

ولم يكن عباس باشا يجد راحته فى جو المدن ، كان يتطلب هواء الصحراء الطلق النقى ، وتشهد بذلك قصوره فى بنها والعباسية والدار البيضاء .

وكان القصر الذى ابتناه فى وسط ذلك السهل المجدب ، الذى يبدأ عند آخر مقابر السلاطين المماليك ويمتد بين الاراضى المزروعة وسلسلة المقطم قصرا اشد عزلة وكآبة من مخيم للبدو . فهكذا كان يعسكر مع موظفيه فى قصر بائس ، تحميه بعض قطع المدافع وفرق الجيش المرابطة بجواره ، بعيدا عن مطالب القناصل ، بعيدا عن توسلات الاوربيين ودسائسهم ، وعلى استعداد للنزوح فى أدنى لحظات السآمة .

وكان عباس منخفض الجبهة ، عريض الفكين ، له ذوق الاطفال ونزق المجنون ، وكان ورعا ، متطيرا ، تكسوه التمائم والتعاويذ من كل نوع .. ولكنها لم تستطع ان تحميه من ميتة فاجعة .

نهاية عباس

وحانت نهاية عباس عندما اكتشفت الخطة التى كان يبيتها للتخلص من سلالة محمد على لكى يضمن وراثة عرش مصر لابنه من بعده . كان الامر امر انقلاب يودى بحياة خمسين من كبار ذوى النفوذ يوم سفر المحمل ، وهو احتفال عظيم يجتذب جمهورا غفيرا . وأعطيت قائمة بأسماء الضحايا لخورشيد باشا . وفى ذلك اليوم ، على اثر تسليم مقود المحمل لامير الحج ، كان مقدرا أن يتشاجر اثنان من رؤساء « الباشيبوزوك » وأن ينتضيا سيفيهما ، وأن يشترك فى الشجار رجالهما الموزعون بمهارة . وفى هذه الملحمة كان مقدرا ان يقتل عدة باشوات وبكوات وحاشياتهم . وكان مقدرا فى الوقت نفسه أن يتصنع عدد من الفرسان تعقب القتلة فيدخلوا فى وقت واحد دار حليم باشا ، عم الوالى ، وقصر مصطفى احمد باشا واسماعيل باشا ، ابنى عمومته ، كأنهم لاجئون يلتمسون المأوى ويقتلون جميع من هناك . هكذا ،فيما يقال ، كان عباس يريد ان يتخلص من مزاحميه ويمهد طريق العرش لابنه « الهامى » .

على أن القول بذلك ينبغى أن يؤيده الزمن أولا وان يؤمن عليه قوم نزيهون قبل أن يسجل فى التاريخ . لاننا اذا صدقنا كل ما أشيع فى القاهرة ، رأينا أن الجميع كانوا يحيكون الدسائس اذ ذاك ، فقد كان سعيد باشا على الرغم من همود عزيمته يدرب على حمل السلاح بعض الجنود والبحارة . ولم تثر هذه الاستعدادات الحربية قلق عباس ولكنها أثارت حفيظته ، ولم يكن بد لسعيد من الالتجاء الى السم وقاية لحياته وضمانا للعرش . وهذه الرواية أشد شبها بالحقيقة .

وكان عباس ذا بنية ضعيفة القلب ، ولكن وفاته لم تكن نتيجة سكتة قلبية كما قيل . فقد وجدت علامات سوداء حول عنقه ، على حد قول الرجل الذى كلف بغسل جثته قبيل دفنه . وكان قد دخن فى الليلة البارحة « جوزة » محشوة بالشيرا (وهى مستحضر من الحشيش) ثم نام نوما عميقا . فانتهز القتلة تلك الفرصة . وعلى الرغم من ارتكاب القتل فى قصر بنها الذى كانت تحرسه قوة كبيرة من الحرس، لم يعترض أحد سبيل القتلة فى فرارهم . ولقد أسرجوا جيادا وهربوا عابرين ثلاثة مراكز من الحرس يلتمسون مأوى لهم ، من حيث انطلقوا بعد ذلك دون أن يفكر احد فى اعتقالهم .

ويقول أكثر الآراء انتشارا ان ميتة عباس كانت بأيدى مملوكين اكتراهما سعيد باشا ، على حين يزعم آخرون أن مصرعه كان بأيدى أخوين اراد هذا المستبد الفاجر ان يجبرهما على ارتكاب الفعل الداعر الذى تروى الاساطير أن « المشترى » صنعه « بجانوميد » ، فرفضا ، فهددهما بشر العقاب لما يبديان من عصيان ، فخشيا أن يحيق بهما مصير عبد كان قد خصى فى الليلة السابقة ، وانتهزا فى نفس الليلة فرصة سكر الباشا وخنقاه .

ولكن وقائع كثيرة تشهد ضد خليفته . فقد منع سعيد باشا القيام بتشريح الجثة ، ودفع الطبيبين « ديامنتى » و « مارتينى » الى توقيع شهادة بأن عباس قد مات بالسكتة القلبية . ولم يسـع الى تعقب القتلة . واقبلت أم عباس باشا على سعيد باشا باكية تسأله ان يثأر لولدها ولكنها لم تستطع ان تنال شيئا . والقى القبض على رجل برىءلجرد الشكليات . وقد أراد الهامى باشا ، ابن عباس ، ان يستجوب المماليك ، فلم يؤذن له . وبعد ذلك لم يتحدث أحد عن القتلة الذين لجأوا — فيما يقال — الى القسطنطينية ، حيث دبر ابن عباس ، الذى يقيم اليوم هناك وقد تزوج احدى بنات السلطان — أمر قتلهم فى احد المواخير .

ان كل ما أشيع عن موت عباس غير صحيح — قال لى ذلك طبيبه الدكتور « ديامنتى » — فقد كان ذا بنية ضعيفة القلب ومات فجأة نتيجة لأزمة دموية . وقد سمع مملوكاه النائمان كالعادة بجوار بابه بعض أقوال مختلطة لم يفهماها قط ، وعندما رأيا سيدهما قد فارق الحياة هربا فى الحال الى القاهرة خشية أن يتهما بقتله . وفى الصباح ، اذ لم يخرج أحد من تلك الغرفة ، تقدم بعض رجال القصر فوجدوا عباس متصلب الجسد مثلوجا . فاستدعوا طبيبه الذى اكد انه مات بالسكتة القلبية منذ ست اوسبع ساعات . ولما كانوا يظنون انه مات مسموما ، ولم يستطع الطبيب ارتجالا ان يجيب بالنفى فقد اذنوا له بفحص الجثة ، ولم يكن عليها أى أثر للعنف كما لم يكن على الفراش أو فى المكان المحيط به ما يدل على ذلك .

وكان هذا الموت فى بنها يوم ١٤يوليه عام١٨٥٤ (٩ من شوال عام ١٢٧٠) وأراد أخلاء الباشا — وعلى رأسهم سكرتيره وخازنداره — أن يكتموا أمر موته ، فوضعوا الجثة فى عربة لنقلها الى العباسية ، واتخذوا جميع الاجراءات اللازمة لحفظ النظام باسمه ، ثم احتبسوا أنفسهم فى القلعة أياما ثلاثة قبل أن يصرحوا بفتح الابواب .

عهد عباس

ودخل سعيد باشا القاهرة فى ١٧ يولية . وكانت قد اضيئت الانوار فى قصر شبرا حيث اجتمع الكبراء لاستقبال سموه . وكانت البهجة عامة : فالعبيد يأملون دائما آمالا كبارا من تغير السادة . وكان الشىء الوحيد الذى يشفع لسعيد باشا هو حبه رفقة الاوربيين وانه تربى تربيتهم .

وبعد أن انقضى شهران على تولى سعيد ، أسف الكبار والصغار على موت سلفه . ذلك ان عباس كان اداريا صالحا ، جرى على يديه المال وجرت الحياة فى مصر من اقصاها الى اقصاها . ولم يمدحه الاوربيون لانه لم يغدق عليهم أسباب الغنى ، ولكنه بوجه عام دفع أجر من ادى له بعض الخدمات . فلقد وجد — وكان فى ذلك على حق — أن الفرنجة قدخدعوا جده فى أكثر الاحيان فكان عليه أن يحذرهم ولم يكن يمنح ثقته باستخفاف ، بل طرد من الخدمة عدة أوربيين ارادوا — وقد ازدهتهم معارفهم — التدخل فى شئون الحكومة او ازجاء النصح له دون ان يسألهم نصحا .

وقد فجأه الموت وهو يفكر فى مشروعات كبيرة : هب انه لم يكن يتآمر للقضاء على جميع أعضاء أسرته الخليقين بأن يطالبوا بالولاية على مصر ، فقد كان يفكر فى أن يضمن العرش لولده ، الذى كان قد ارسله منذ وقت قصير الى أوربا لكى يعقد فيها أواصر علاقات دولية بقدر مايتثقف فى شئون الحكم

سعيد باشا

الابتهاج بتوليته

قال أحد المصريين سنة ١٨٥٨ عن الانوار التى أوقدت بمناسبة توليته : « ان الزيت الذى أوقدناه احتفالا بجلوسه تدفع ثمنه دموعا منذ اربع سنوات » .

وفى الواقع ما خيب عهد آمالا انعقدت عليه خيبة أمر من ملك سعيد ، وما كانت مصر أسوأ حكما ولا أبأس حالا منها فى ايام هذا الامير الذى رباه أوربيون لم يحسنوا الا تملق نزواته ، والاغضاء عن رذائله بل تشجيعها .

تربيته وصفاته

فيما عدا اللغة الفرنسية التى يتكلمها بطلاقة ، لم يأخذ سعيد شيئا عن الاستاذين « كونيج » و « هوزار » ولكن الاستاذ « كونيج » عرف كيف يغتنى ، أما الاستاذ « هوزار » فقد مات قبل تولى سعيد ، ووعد سعيد أرملته بمعاش تتقاضاه مدى حياتها غير انه لم يصرف لها أبدا . ولما حضر ابن الاستاذ « هوزار » الى مصر عام ١٨٥٨ ، اكتفى صاحب السمو باهدائه سيفا بوساطة مسيو « ساباتييه » .

ولم يأخذ سعيد أيضا من عشرته للاوربيين دروسا فى سلامة الذوق . فان القصر الذى ابتناه فى « المكس » وكلف بتشييده مهندسه مسيو « مونتو »

قصر من طراز « الروكوكو » قد انتشرت فى عمارته كالشوك نحوت منقولة طبق الاصل عن « الانفاليد » مذهبة شديدة السرف فى الطلاء بالذهب .

ولم يتعلم منهم سعيد باشا اللباقة والادب . فانه غليظ اللغة والعادات لايرعى حدا ولا اعتبارا ، وكثيرا ما يلقى عبارات قذرة فى حديثه . ذات يوم كان جوابه لكلوت بك الذى اقبل يحمل اليه تحيات من طرف الاميرة ماتيلد :

– وماذا تعمل هذه البغى ؟ باللغة الفرنسية .

ورغم انه وقح مع الجميع ،فانه لايبيح لاحد ان يخاطبه بنفس اللهجة .

وانك لتتقدم حين تحصل على الاذن بالدخول الى سموه ، وتنتظر أن يتفضل السيد بالالتفات اليك أو أن يومىء لك بالتحية، ولكنه اذا كان لا يريد أن يفطن الى وجودك ، أدار لك الجميع ظهورهم وانصرفوا عنك : فأنت اذن من المغضوب عليهم .

وليس لسعيد باشا من اللباقة وحسن التصرف ما يلزم لمن يكون فى مركزه . فكثيرا ما يسىء استقبال شخصيات كان ينبغى أن يظهر نحوها قدرا من الاعتبار أو أن يتكلم عنها فى تحفظ .

وسعيد خفيف العقل قليل التبصر ، يتحدث عن شئونه امام الاجنبى كأنه يتحدث الى امين سره ، وهو فوق ذلك شديد النزق ، ومن كان حظيا لديه يوما لا يظل فى حظوته تلك أمدا طويلا .

وعلى الرغم من تثقفه بالعلوم والفنون الاوربية ، وهو امتياز لم يتيسر لاحد من اسلافه ، فقد أهمل جميع المؤسسات التى انشأها محمد على وابراهيم باشا ، وتركها تختنق . لقد نقلت أخيرا جميع ادوات المرصد الى احد مخازن الذخيرة ببولاق ، واحيل الفلكى العربى الى هيئة المهندسين . واصبحت ورشة تصليح أدوات علوم الرياضة ورشة لصنع القذائف الفارغة . وكل شىء فى سبيله الى التلاشى جزءا بعد جزء .

وظيفة جديدة للجيش ؟

وحل محل الجيش الباسل الذى ارغم السلطان على التسليم جيش من الماجنين يتعذر أن يسود فيه النظام اذ تسود فيه الحظوة أولا . والى جانب جنود يلبسون الاسمال ، يرى المرء كتيبة فاخرة من الفلمان تمثل دور الجندى أثناء النهار ، وتؤدى أدنى ادوار الفجور أثناء الليل .

ويزعم متملقون انه احل التجنيد النظامى محل الضغط ، غير أن جيشه منتخب قبل كل شىء لفرض ارضاء شهواته الدنيئة . ولم يشنق من شنق من شيوخ القرى نتيجة لرفضهم تسليم ابنائهم للجندية بل لانهم ارادوا انقاذ ابنائهم من مجون الوالى الذى يجند الجنود ليملا بالغلمان حريما له .

الضبط والربط

وفى الايام الاولى من شهر ديسمبر عام ١٨٥٨ عندما كان سعيد باشا فى منفلوط ، وجد اثنان من الجنود انهما بجوار قريتهما فذهبا اليها لرؤية أهلهما وانفقا الليلة معهم . فلما عادا فى الصباح القى القبض عليهما . وامر سعيد باشا ، دون أن يحيلهما الى مجلس عسكرى ، بان يرميا بالرصاص فصوب الجنود الذين كلفوا بتنفيذ هذا الحكم المستهتر بندقياتهم بحيث يتفادون قتل زميليهم ، واحتد غضب الباشا فأمر بربط كل منهما الى فوهة مدفع واطلاقه ، وحكم على الجنود المتسامحين بالاشغال الشاقة .

الشره

وسعيد باشا يحب الفواكه ويكلف بها ، ويرد اليه الكثير منها على كل باخرة قادمة من أوربا . ويقولون أنه ينفق ما ينيف على ١٢ الف فرنك لارضاء نهمه . وعند فتح صندوق من صناديق الفاكهة ، تراه احيانا ينقض على الثمار فى شره المنهوم ،يلتهم واحدة بيمناه ويمسك أخرى قد انتقاها بيسراه ويشتهى الباقى بعينيه .

وهناك واقعة تشهد اكثر من سواها بسفاهة الباشا ، وهى الامر الذى أصدره الى مدير مستشفى قصر العينى بعدم فرض طعام المرضى القليل على اى جندى . فالجنود احرار فى تناول جميع مايريدون وبالقدر الذى يريدون . وممنوع على الاطباء أن يصفوا لهم ضمن علاجهم الحمية من الطعام وتناول نصف وجبة أو ثلاثة أرباع وجبة . وبلغ من شدة عطف سموه على جنود يشاطرونه لذاته واعماله وما يحدق به من خطر أن عين لهم طاهيا خاصا ومائدة خاصة فى المستشفى .

اهتمامه بمصالح مصر !

واهتمامه بمصالح التجارة اكذوبة من اكاذيب « دى ليسبس » وشركاه . ذات يوم شكا بعضهم الى سعيد باشا من قلة انتظام السكة الحديدية التى لم تعد تسير قطرها الا لحاجات سموه الخاصة ، فأجابهم :

ـ اننى شديد الاهتمام بمواصلاتكم التجارية . ولكن هذه السكة الحديدية ملكى ، ولى ان أفعل بها ما أشاء .

ولا يشغل بال سعيد ان يخلف وراءه اسما شريفا وسعادة للشعب الذى عهدت به الايام اليه، وانما التكديس والاستمتاع هما شغله الشاغل . قال لسليمان باشا :

ـ ان نصائحك طيبة جدا ، ولكنى قبل كل شيء أريد ان الهو ولايعنينى ما بقى بعد ذلك ، وليكن من بعدى الطوفان .

وقد حرم جمهورا من المستخدمين الشيوخ معاشهم ، منكرا ما أدوا من خدمات .

مصرع أحمد باشا

ان موت أحمد باشا ابن ابراهيم ـ ولى العهد ـ يثير شبهات كثيرة حول سعيد . كان أحمد يفعل خيرا جما . كان جوادا يهب هبات عريضة وهو يدير أملاكه فى اقتصاد . ومات مأسوفا عليه لان ملكه كان يعد مصر بمصير أسعد مما استطاع أسلافه أن يؤدوا لها . فليس من بين سلالة محمد على أو ابراهيم من يعد مصر بحكومة ابوية صادقة الحدب .

ولم يبد سعيد باشا أسفا على موت أحمد باشا، بل كان مما قال : « ان اليتامى الذين كان يعولهم سوف يبكونه » . وغضب على أدهم باشا الذى تحسر لفقد أحمد .

وتحوى احدى الصحف الصادرة فى مالطة فى ١٨ يونية ـ على ما أذكر ـ مقالا اثبتت فيه أن موت احمد باشا كان قد امر به سعيد .

واقر لى مهندس انجليزى انه قبل وقوع الحادثة ببضعة ايام ، صدر الامر بالحفر حفرا عميقا عند اسفل اعمدة القنطرة دون أن تستدعى ذلك حاجة ظاهرة ، فقد كان هناك من الماء ما يحمل اشد السفن . ولولا هذا العمل الذى حفر هوة ابتلعت عربات القطار ، لجاوزت العربة الثالثة ـ التى كانت تقل أحمد باشا ـ مستوى الماء ولنجا وراث العرش .

وقبل وقوع الحادث ببضعة اشهر ـ ومن المحتمل ان يكون ذلك فى الوقت الذى اختمرت فيه فكرة هذه المؤامرة الرائعة ـ سرح سعيد باشا « جريم بك » مدير السكة الحديدية الانجليزى ، واحل محله « نوبار بك » وهو فتى أرمنى ، وقدم له الهدايا قبل وقوع الحادث وبعده .

شقاء مصر

ان شقاء مصر الاكبر مصدره نظام وراثة عرشها الذى وضعه السلطان . فان ولاة مصر الذين خلفوا محمد على كانوا يعلمون أن أبناءهم لن يرثوا الحكم، فاهتموا بثرائهم اكثر مما اهتموا برفاهية مصر . انهم يفكرون فى ملء خزائن أولادهم ، أو فى ان يضمنوا لهم العرش ، ولا يفكرون قط فى اسعاد المصريين .

وادارة سعيد باشا أسوأ من ادارة عباس . تبلغ ديون الوالى الحالى اكثر من ٦٠ مليون ريال (٣٠ مليونا من الفرنكات) . وهو مدين بمثل هذا المبلغ للجيش الذى لم تدفع له مرتبات منذ وقت طويل ، وبمثله ايضا لتجار مختلفين . وباتت شركة الملاحة للبحر الاحمر عاجزة عن القيام بعمل اى شيء لان الوالى لا يمدها بالمال اللازم . لقد انفق اثناء السنوات الاربع التى قضاها على العرش أكثر من ٤٠٠ مليون ، ويدين بحوالى ٨٠ مليونا . ولم تدفع للموظفين مرتباتهم منذ عشرة اشهر . وهناك تفكير فى ان يخصم منهم مرتب ثلاثة اشهر كماحاق بهم من قبل .

١٥ يوليه ١٨٥٨

مر سعيد باشا أمس فى « السكة الجديدة » دون ان يلتفت اليه اى عربى أدنى التفات ، فالى ذلك الحد أصبح هذا الرجل محتقرا . ولم يحيه الا بعض الاوربيين . وعندما وصل الى القلعة ، قذف جمهور من العرب عرائض فى عربته ، فالقاها خارج العربة قائلا لهم انه لن يصرف لهم مرتبات قبل شهر « توت » .

واباح اخيرا احد القناصل لنفسه أن يبدى بعض الملاحظات للباشا بشأن مرتبات الموظفين المتأخرة ، فأجابه :

ـ انك تدهشنى . لقد دان أبى بمرتبات أربعين شهرا للمستخدمين دون أن يجرؤ احد على ان يبدى له ملاحظة . وأنا ايضا أرى ان أحكم كما يطيب لى .

ولقد قدر مبلغ ماينفقه سعيد فى نزواته الجنونية المتنوعة فكان فى اليوم الواحد أكثر من دخل مصر فى اليوم الواحد .

كذب المنجمون ..

كتب المدعو « شيا افندى » الموظف بنظارة الحربية انه قرا طالع سعيد باشا فاظهر أن وفاته ستحين سنة ١٢٧٥ هجرية التى بدأت فى ٩ أغسطس سنة ١٨٥٥ . وقد صودرت هذه الرسالة ، وصدر الأمر بنفى « شيا » الى فازوغلو ،أى بالقائه فى النيل أثناء الرحلة . وفى الوقت نفسه صدر الامر باعتقال جميع السحرة والمنجمين وضاربى الرمل . ومن ضمن هؤلاء التعساء الذين بلغ عددهم ثمانين شخصا ، كان الشيخ « على الليثى » وهو عالم كان يشتغل بعلم التنجيم كغيره من العلماء ، الا انه كان خدين احمد باشا ، ومن المحتمل أن يغرقوه كما اغرقوا سيده .

موظف كبير !

ان الطريقة التى بها يجعلون موظفا يقفز من منصب الى آخر جديرة بالملاحظة .

عابدين باشا موظف فى سك النقود كان قد بلغ مرتبة البكباشى وهو فى السابعة عشرة من عمره . واصبح سكرتيرا خاصا لعباس باشا ، ثم غضب عليه الوالى فنقل رئيسا لجوقة موسيقى « المفروزة » أى فرقة الحرس المنتخبين . ولما لم يكن يصلح قط لهذه الوظيفة فقد نقلوه مديرا لاقليم الجيزة ،وكثيرا ما رآه الناس يفر من مكتبه مصطحبا حجابه ،الى حيث يلهو على شاطىء النهر .

تبذير ... وتقتير

اصطحب سعيد باشا فى رحلته الى « طيبة » للاحتفال بعيد ميلاده ٣٧ سفينة بخارية ، كانت آخرها تحمل مسرحا للتمثيل .

وتدر مصر حوالى ٢٥ مليون ريالا (١٢٥ مليون فرنك) على الباشا الذى يحكمها ولا يفعل شيئا فى سبيل خيرها فى الحاضر ولا فى المستقبل ، ولاسعى سعيد الا لتكديس المال ثم تبذيره مع « برافى » و « باستريه » و « دى ليسبس » ، ويقال أنه اودع اخيرا مائة الف جنيه فى أوربا (٢٥٠٠٠٠٠ فرنك) .

وهو لا يتردد فى استخدام اى وسيلة من شانها ان تزيد ثروته . امر منذ عام ونصف عام تقريبا بانشاء سجل جديد لمصر ، فقد طلب أن يرى المقياس الزراعى المعروف « بالقصبة » ، ونظر فيها فبدا له انها اطول مما ينبغى ، وكسر من احد طرفيها قطعة تبلغ نحو عشرة أصابع قائلا :

ــ منذ الآن ، يكون هذا طول القصبة .

وبهذه القصبة قيدت الاملاك فى مصر . وقد زاد هذا المقياس الزائف دخله بنسبة العشر .

وانا اقدر هذه النسبة على أساس من الواقعة التالية :

كان مسيو « دروفتى » (قنصل فرنسا) قد نال من محمد على ابعدية مساحتها ٣٠٠ فدان فى الفيوم . فلما جاء ابن القنصل سنة ١٨٥٨ يطالب بالامتياز الممنوح لوالده ، وجد ان الارض التى كانت محددة المساحة فيما مضى تحوى ٣٣٠ فدانا حاليا .

جباية ضريبة

أراد سعيد باشا فى أول عهده ان يجبر بعض قبائل الصعيد على أن يدفعوا « الميرى » عن الاراضى التى يزرعونها ، وكان محمد على قد اعفاهم من هذه الضريبة لقاء خدمات أدوها له أثناء حرب الشام . فلما رفضوا ، سير اليهم سعيد باشا فرقا من الجيش هزمتهم . فاذعن الشيوخ على شرط ان يؤمنهم على حياتهم ، غير أن سعيد لم يرغب فى التصديق على هذا التعهد ، وأمر باعدامهم . ورفض الباشا المكلف بقيادة تلك الحملة تنفيذ الامر ، فعزله ، وأمر بربط عدد من رؤساء تلك القبائل الى فوهات المدافع واطلاقها ، ثم أرسل الآخرين الى الاشغال الشاقة بالاسكندرية حيث عومل هؤلاء التعساء اقسى معاملة . وبعد انقضاء بضعة أشهر، قال للباشا طبيبه « لا وتنير بك » ان اولئك المساكين قد أشرفوا على الهلاك ، فأجابه الباشا :

ــ وهل تظن اننى احضرتهم الى هنا للابقاء على حياتهم ؟

وهذا العمل الذى افتتح به سعيد عهده قد بدد الآمال التى عقدها أصحاب النية الحسنة والقلوب الطيبة على أمير رباه الأوربيون . والآن لا يسبح الا مسيو « دى ليسبس » وفرقته بحمد الباشا الذى يملأ بالمال خزائنهم .

المجون الرسمى

لقد جرى سعيد على أن يستخدم أوسمته استخداما غريبا لا ينبغى أن نصمت عن اذاعته لكى يعتبر بذلك الملوك الاوربيون الذين يقذفون الى درك العار بهذه الشارات المشرفة اذ هم يمنحونها لامثال هؤلاء الداعرين . ففى ليالى المجون الكبرى يخلع ثيابه ويظل عاريا كجميع غلمانه ، فيقلد أحدهم وشاح « جوقة الشرف » والآخر رباطسان موريس أو « سان لازار » أو وشاح « البرج والسيف » البرتغالى ، ويلهو بأن ينتهك صاحب الجلالة الامبراطورية أو جلالة ملك هذا البلد أو ذاك . ولما كان يقوم طورا بالدور الايجابى وطورا بالدور السلبى ، فليس يحق لأحد ان يستاء .

***

ولا يتخذ سعيد حرسه الا من فتيان تتراوح أعمارهم بين ١٢ و١٦ سنة . وفى الصباح ، يرى المرء نحو ستة من حرس الباشا خارجين من جناحه ، وقد انهكتهم ليلة من المجون أكثر مما ينهكهم نهار من التدريب العسكرى .

ويعطى سموه خواتم من الماس وساعات ذهبية لاولئك الذين يخضعون لنزواته . وذات يوم أراد احد هؤلاء الجنود أن يبيع جوهرة فأدى ذلك الى اعتقاله على أثر اشتباه الصائغ الأوربى فيه وظنه قد سرقها . فصرح الجندى بأن الباشا هو الذى منحه ذلك الخاتم . ورفعوا الامر الى الباشا ، فقال :

ــ الست حرا فى أن أعطى الهبات لمن اشاء ؟

مبادىء الحكم !

لقد أمر سموه أخيرا بدفع مرتب موظفيه عن ستة اشهر ، بينما هو مدين لهم بمرتباتهم عن اثنى عشر شهرا (١٠ ديسمبر ١٨٥٨) .

وهذا هو التعليل العجيب الذى ذكره سموه لواحد من الاوربيين كان يحدثه عن بؤس الموظفين :

ــ ان فى الاستبداد ضمان القوانين وحياتها . فلو اننى كنت أدفع للجيش وللموظفين مرتباتهم بانتظام كما هو الحال لدى الافرنج اذن لطردونى من البلاد عندما تحين أول لحظة تضطرنى فيها الظروف الى تأجيل الدفع . فالافضل هو التصرف كما نفعل . وهكذا لن يجرؤ موظف على أن يترك مركزه ،ونحظى بالرضا الشعبى بعض الوقت كلما أمرنا بصرف المتأخر من مرتبات الموظفين على غير ما يتوقعون . أما اذا كانت هناك ميزانية فلن نستطيع أن نتصرف كما نشاء فى المال العمومى ، ولا أن نظفر بخدمات الرجال الذين نحتاج الى طاعتهم ولا يستحقون ان نخضعهم بالعنف .

اسماعيل باشا

مما يجدر بالملاحظة انه من بين جميع أبناء الباشوات الذين تربوا فى أوربا لم تظفر مصر بمواطن واحد ممتاز . فلقد انهكوا أجسامهم جميعا فى المجون، وأخذوا جميع عيوبنا دون أن يكتسبوا واحدة من صفاتنا أو فضائلنا .

لا يصلح أبناء شريف باشا الا للتسكع على الجرى وراء البنات .

وقد أعطى اسماعيل باشا ابن ابراهيم للدكتور « بروجيير » كتاب « وصف مصر » قائلا له :

ــ أرحنى من هذا الكلام الفارغ .

اسماعيل باشا محب للانتفاع الى حد كبير . ان هباته الكريمة ناتجة عن غروره ولكنه لحز شحيح . فهو يتذكر أدنى نفقاته . قال يوما :

ــ كلفنى غدائى مع نوبار فى القهوة الانجليزية التى قصدناها متنكرين ١٣٧ فرنكا و٥٠ سنتيما .

عندما سافر الوالى الى فيشى فى أغسطس عام ١٨٦٧ ، جمحت الجياد التى كانت تجر مركبته فى بعض الطريق . وكان فى صحبته « نوبار » و« شارل ادمون » فرجياه الا يرتاع والا يخشى شيئا ، ولكن خوفه دفعه الى أن يقذف نفسه خارج العربة فسقط فى الوحل . وقبل أن ينزل نوبار ليعينه على النهوض قال لصاحبه :

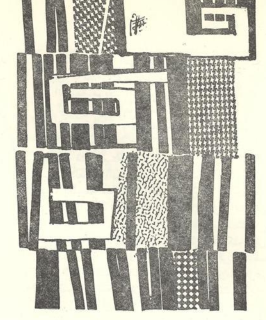
ــ هاهو ذا فى معدنه .

وعلى اثر عودة الباشا الى مصر ، وقد صده أصحاب الاموال الذين حاول الاستدانة منهم ،خفض مرتبات موظفيه . وكان نوبار ضمن من شملهم هذا الاجراء ، فاستاء وعزم على ترك الخدمة . ولكنه مضى فاستشار احدى قارئات الغيب فى أوراق اللعب ، وبناء على آرائها قرر البقاء .

طاغور الصوفى

بقلم

عبدالعزيز محمد الزكى



ان لطاغور مذهبا روحيا أحدث ثورة فى التصوف حاول به أن يدمج الحياة الروحية فى الحياة العملية حتى يوفق بين اتجاهات الديانة الهندوكية التى تمجد الزهد والتنسك واتجاهات الحياة الغربية التى تمجد العمل ، ويقف موقفا وسطا بين النزعات الثقافية المتضاربة بين مفكرى الهند ، فلقد كان هناك فريق منهم ينادى بالأخذ من الغرب علومه وفنونه وتفكيره العلمى ووسائله العملية وبالتخلص من الخرافات والأساطير التى ترسخ تحت وطأتها العقلية الهندوكية ، بينما رأى فريق آخر أن كل ما يتبعه الغرب من اساليب علمية وعملية لايختلف عما يوجد فى الكتب الهندوكية المقدسة فيجب الاعتماد عليها من دون الفكر الغربى ، ولكن طاغور أيد الفريق الذى تمسك باساليب الهندوك الروحية وعمل على الأخذ من الغرب طرقه العلمية ومناهجه العملية ، متأثرا فى ذلك الرأى بجماعة « براهموسماج» التى أسسها « رام موهان روى »(١) (١٧٧٤ ـ ١٨٨٣ م) وهى جماعة هندوكية تهدف الى تفسير التعاليم الهندوكية تفسيرا جديدا يتمشى مع الحياة العصرية ويحث على انجاز الاصلاحات الاجتماعية التى تخلص الهند من تقاليدها العتيقة التى تعوق تقدمها . ولقد تولى رياسة هذه الجماعة بعد رام موهان روى جد طاغور ثم تولاها بعد ذلك ابنه والد طاغور الذى أسس جماعة أخرى سماها « آدى براهموسماج »عندما لاحظ ان«كشاب» (١٨٣٨ـ١٨٨٤) يدخل التعاليم المسيحية فى جماعة براهمو سماج ، ولاشك فى أن طاغور تأثر بهذه الجماعة ونزعاتها الهندوكية التى تحاول أن تساير الاتجاهات الغربية .

ولقد سبق طاغور بعض الزهاد الذين مزجوا الزهد بالعمل ومهدوا الطريق لظهور نظرية جديدة فى التصوف فرأى الزاهد (راماكريشنا)«١ » ـ وكان رجل دين وتنسك ، منصرفا للعبادة ـ أن مساعدة الفقراء وتقديم الخدمات لهم عبادة حقة لله الذى يكمن فى جميع الأفراد على اختلاف مستوياتهم ومن بينهم هؤلاء الفقراء فان عطف راما كريشنا على الفقراء ودعوته للعمل من أجل خدمتهم انبعث من ادراكه لله الكائن فى شتى المخلوقات، فهذه العاطفة لم تتولد فى نفسه لباعث انسانى محض وانما لاعتقاده كذلك أن خدمة الانسان هى خدمة لله الكامن فيه ورفع من قيمة الانسان الذى يحل فيه الله ولذلك رأى فى خدمة الانسان عبادة الله .

ولقد آمن مريده الزاهدفيفكاناندا (١٨٦٣ـ١٩٠٢م) بهذه الآراء بطريقة عملية فلم يقبل فى جماعته الا العضو الذى يثبت أنه عبد لله فى صورة تقديم

ان لطاغور مذهبا روحيا أحدث ثورة فى التصوف حاول به أن يدمج الحياة الروحية فى الحياة

(١) Contemporary Indian Thought: by: P.T. Raju K.A. Hakim

(١) Ramakrishna: by: Swami Nikhilananda

خدمات للفقراء ، كما جاهد فى سبيل تأسيس معاهد لتعليم الفقراء ومستشفيات لعلاج المرضى منهم ووقايتهم من الأوبئة الفتاكة ٠«١»

وهكذا شب طاغور الذى ولد فى السادس من شهر مايو عام ١٨٦١ م فى جو ثقافى تتضارب فيه الاتجاهات الفكرية الهندية والغربية وتتعارض النزعات الروحية والعملية ٠ ولقد حاد طاغور فى أول الأمر ولكنه سرعان ما أدرك ان أبرز سمة تميز حضارات الهند هى السمة الروحية بينما تتميز الحضارات الغربية بسمة العمل فى المجالات المادية ، ولذلك أخذ يحلل حضارات الهند ويبحث عن أسباب نفورها من العمل الذى دفع بحضارات الغرب الى التقدم حتى توصل الى نظريته التقدمية فى التصوف ٠

لاحظ طاغور ان أهالى الهند عاشوا منذ القدم فى غابات فسيحة غنية بشتى الغلات ، فلم يجد الهندى صعوبة فى العثور على طعامه أو شرابه ،ولم يشعر بمشقة فى الحصول على أخشاب مسكنه الذى يحميه من الحيوانات المفترسة والطبيعة المتقلبة فنشأ الهندى لايعرف الكد فى البحث عن غذائه وشرابه ولا النصب فى اعداد مسكنه فلم يحس بعداوة نحو الطبيعة أو يجد ضرورة لامتلاك قطعة أرض يقيم حولها حواجز وتخوما تقيها من طمع الآخرين ، لأن اتساع الغابات وكثرة ما بها من خيرات تفيض عن حاجة ملايين السكان لم يدع أحدا يفكر فى أن يخص نفسه بامتلاك شىء فى الغابة من دون بقية الناس «٢»

فلم يقف أى حائل بين الهندى والطبيعة التى احبها وأرتاح الى الحياة فى كنف حنانها ، ودعا اتصاله الوثيق الدائم بها الى ائتلافه بكل جزء من أجزائها ونجاة أفكاره من الرغبة الجامحة فى بسط ارادته على الطبيعة والدخول معها فى صراع ، بل بعث جمال الطبيعة وروعة مناظرها الخلابة فى نفسه شعورا عميقا بانه من هذه الطبيعة وأن الطبيعة منه وأن جميع مكونات الوجود فى وحدة شاملة وأن كمال الانسان فى معرفة هذه الوحدة ، وأيقن أن الطريق الوحيد الموصل الى هذا الكمال هو تلاشى فرديته فى جميع مكونات الكون ، فساقه هذا الشعور الى أن يقصر حياته على تحقيق هذه الوحدة واكتساب الصفات الصالحة التى تعده ليفنى ذاته الفردة فى الوجود بأكمله ، ولم يدر بخلد الهندى قط ان يقف من الطبيعة موقف الخصم النافر منها أو يبذل أى جهد ليسطر على قواها ويخضعها لرغباته، لأنه أحس بأن قوى الطبيعة والانسان متحدة واغراضهما فى الحياة واحدة فلم يهتم باكتساب صفات ذهنية ومهارات فنية تعينه على ترقية حياته المادية ٠ ولذلك تشبعت العقلية الهندية التى تعودت الحياة فى كنف الطبيعة منذ القدم بحقيقة وحدة الوجود الروحية وأصبح ادراك هذه الحقيقة الكبرى وتحقيقها فى ذات الانسان محور حياة الهنود وموضوع دينهم وغاية عبادتهم وهدف زهدهم وتنسكهم ،بل أصبحت رغبة الاتحاد بالله الذى يتجلى فى مختلف أجزاء الوجود شغلهم الشاغل فانصرفت كل مشاعرهم وأعمالهم الى البحث عن هذه الوحدة بحيث لم يجد الهندى الراحة أو الامن ، أو الاطمئنان الا بالحياة فى هذه الحقيقة ويستولى عليه الخوف والقلق والاضطراب والحزن اذا ماغابت عنه ٠

ولأن وعى هذه الحقيقة وعيا صادقا عميقا يتطلب حياة روحية طاهرة لاتؤثر فيها مشاغل الدنيا ، فقد اختار زهاد الهند أماكن نائية عن صخب المجتمعات ومغريات مفاتنها وتبدو فيها الطبيعة على قسط كبير من الروعة والجمال حتى تبهر الفكر وتغرى الانسان بهجرة الحياة والتحرر من حدودها المادية الضيقة والتخلص من ضرورياتها الزائفة ، وتكشف الروح فى كنفها عن حقيقة الوجود ٠ فلم يجد الهندى مكانا أفضل من غابات بلاده الطويلة العريضة التى تشرف عليها الجبال التى اعتكف فى كهوفها ليستوحى الحقيقة الأولى من جمال الطبيعة فى عزلة تامة تحبس كل جهوده على الفوز بالاتحاد بالوجود ، فهيأت العزلة الفكرية والرياضة الروحية والمجاهدة البدنية فرصا للغوص فى عوالم من المعانى انارت نفوس الزهاد وكشفت لهم عن مثل انسانية ومبادىء خلقية وقيم روحية وتعاليم دينية هدتهم الى سلوك فاضل يشهد على ان الهند بروحيتها ابرزت مافى الفكر الانسانى من روحانية طاهرة واضفت عليه قبسا من النور السماوى ، وأضافت الى الحضارات حضارة تسمو عليها جميعا فى الروحية وهذا كسب عظيم للانسانية يشرف الهند «١»

ولايمكن لأحد ألم بتاريخ الحضارات القديمة أن ينكر أن الزهد نبت فى الهند ومنها انتقل الى

(١) المرجع السابق ٠

(١) Quintessence of Yoga Philosophy: by: D.V. Athalye

(٢) Sadhana: by: Tagore

سائر الأمم ولذلك يحق للهند أن تتيه على العالمين بما خلفته للحضارة من تراث روحى . الا أن الهند بجريها الحثيث وراء الروح من دون المادة ظنا منها بأن الاندماج فى الحياة الأرضية يعوق الفكر عن اكتشاف حقيقة الوجود ويحول دون اتحاد الروح بالحق ، عرضها لانتقادات الغرب الذى لم ير فى اعتزال الحياة الا ميلا للعيش على هامش الحياة ولم يجد فى هجرة المجتمعات الا نزوعا للكسل والتراخى ولم يفهم من تجنب الحياة العملية الا نوعا من الرضا بحياة سلبية تفزع من مواجهة الصعوبات والعقبات التى قد تسبب الآلام والأحزان . ويرد طاغور على هذه الانتقادات بأن الهندى فى نبذه للحياة يعبر عن رغبة ايجابية تنشد تحقيق الحياة فى الله عن المجاهدات الجسمية التى تذيب الشهوات والرغبات والرياضة النفسية التى تصفى الذهن وتهيىء الروح لمشاهدة الحق فتندفع اليه وتنعم بالحياة فى لانهايته ، الا أن طاغور يعيب على الهندى الذى يعتقد فى أن اتحاده بالله لا يتم الا باهمال الحياة البشرية ، لأن هذا الاهمال يعد السبب الأول فى تخلف الهند فى مجالات الحضارة المادية ، وأن خوض الحياة العملية والمساهمة فى التقدم الانسانى لايتعارض مع أهداف الزاهد بل أن العمل يعينه على معرفة حقيقة وحدة الوجود معرفة أوسع وأشمل اذ يساعده على وعى الحقيقة الأولى الكامنة فى خضم الحياة ومعارك الانسان وأعمال البشر مما يعمق من ادراكه لهذه الحقيقة .

ولما أخذ طاغور يبحث عن الدواعى التى جعلت الهندى الذى علمته الطبيعة حب الحياة فى الله ينفر من الاندماج فى الحياة الاجتماعية ، وجد أن خوف الهندى التقليدى من المرض والشيخوخة والموت ماهو الا خوف قديم قدم حضارات الهند الأولى يرجع الى أن الهند منذ أن عرفها التاريخ كانت موطنا للأمراض المعدية التى تحصد الناس حصدا ومرتعا خصيبا للأوبئة الفتاكة التى كانت تجتاح البلاد من حين لآخر وتنزل بأهلها السقام والهلاك فاشاع أنين المرض وما يسببه من موت فزعا حض على كراهية الحياة وحبب الهنود فى أهمالها ونبذها ، ولم تكن كذلك للشيخ الهزيل الضعيف مكانة محترمة فى هيئة اجتماعية مكتظة بالسكان لعجزه عن القيام بأعمال تسد أوده ، وحاجته لعون الغير مما يشعره بالذل والمهانة وتفضيل هجرة الحياة التى يراها مليئة بالجهود والشر ، بينما الموت الذى لا يعبر الا عن نهاية الحياة كان أشد الاحداث الانسانية وقعا فى نفوس الهنود اذ يفقدهم الأمل فى جدوى العيش فى كنف عالم يتعرض فيه الانسان للمرض والشيخوخة وتنتهى حياته بالمنية .

ولقد كان لهذه الوقائع الثلاث أثر ملحوظ فى حياة الهنود الروحية لونتها بلون قاتم نشر فيها التشاؤم حتى أصبح الهندى لايرى فى الحياة الا آلاما ولا ينتظر منها الا الشر ، وما هجر بوذا قصر أبيه الملكى الا بدافع الفزع من المرض والشيخوخة والموت ، وما رضى أن يتخلى عن حياة الترف الا ليدفع عن نفسه عذاب الدنيا الذى تمثل له فى هذه الأحداث الأليمة التى صبغت تفكيره بلون أسود وشكلت وجدانه فى قالب حالك ، فرأى العالم غارقا فى الآلام واعتقد ان الحياة سلسلة لاتنتهى من الأحزان لن يخرج أحد من دائرتها مالم يعتزلها ويقطع صلته بها ويعيش عيشة الزهاد النافرين من المجتمعات الانسانية «١» . أما طاغور فلم يجزع من الحياة جزع بوذا ولم يطرأ على باله أن ينسحب منها ويأوى الى زاوية نائية يعتزل فيها الناس أو يعيش فى كهف أو غار عيشة النساك لا هم له الا الحياة فى الله ، لأنه رأى أن الخلق انبعث من السرور واليه يعود عن طريق السرور وأن القوى الدافعة لتطور الحياة ليست الا السرور وليس هناك مايدعو الانسان لان يتوجس خيفة من الحياة . فلا نعجب اذا ماثار طاغور على قومه وندد بفزعهم من المرض والشيخوخة والموت وعاب عليهم نفورهم من رحب الحياة العظيم لمجرد أن الانسان قد يلاقى فى الدنيا بعض الآلام والمتاعب والعوائق .

فان ماتسببه لنا الحياة من ألم وما توقعنا فيه من شر لا يجب أن يقصى أحدا عن الحياة ، لأن العلم قادر على القضاء على الأوبئة والجراثيم وكفيل بصون الصحة العامة بالوقاية والعلاج ، فالعلم يمكنه أن يزيل مخاوف المرض وما قد يحدثه فى النفوس من ذعر واضطراب ويخفف من حدة تلك الهواجس التى تفسد الحياة وتحصرها فى آلام وهمية وتغرقها فى احزان مبالغ فيها . أما عن الشيخوخة فان انتظارها لايجب أن يقعدنا عن أى عمل «١» لأنها ليست الا ضعفا يعترى الجسد ولايصيب الروح ، لأن الروح التى تعيش فى الله لاتعرف

(1) The Cycle of Spring: by: Tagore
The cycle of Spring : by Tagore

الشيخوخة بل تعيش فى شباب دائم وتتمتع بحيوية فياضة لايسرى اليها الهزال أو الوهن ، فمن يعيش فى كنف الحقيقة التى لاتعرف غير النضارة والفتوة والسرور لاتتصدع قواه أو تختل طاقاته ولا يجب أن يتخلف عن مهام الحياة الانسانية مهما كبر سنه ، لأن روحه ستظل شابة على الدوام تحس بقوة دافعة تهيؤها للقيام باعظم الأعمال دون أن تخاف من بذل الجهود أو من قسوة العمل . هذا فضلا عن أن تقدم الحضارة الانسانية يفسح المجال لرعاية المجتمع للشيخ العاجز والكهل الواهن ويهيىء له من الحياة السعيدة المحترمة مالا يجعله يحس بهوان الشيخوخة أو يشعر بمخاوف ضعفها التى تثير قلقه واضطرابه .

وقد يعد الموت المصدر الرئيسى للتشاؤم ويعول عليه كل متشائم فى تعزيز نظرته الداكنة نحو الحياة ، مع أن الموت ليس الا حدثا من بين الأحداث التى تصادف الانسان فى الحياة ولايعوق تقدمها أو يقف عثرة فى سبيل رقيها . كما أن الحياة لاتعطى للموت من الأهمية بحيث تشغل به فكر الانسان شغلا تاما حتى تعميه عما ينتشر فيها من سرور ، والذى يشهد على صدق ذلك هو سلوك الانسان نفسه فهو يلهو ويلعب ويضحك . كما يكد ويعمل ويوفر ويستعد لذلك اليوم الذى يفاجئه فيه الموت ، بل ان سيرة قادة الروح من الزهاد تدل على ان الموت لايوجد ثغرة فى ميدان الحقيقة ، لأنه لايؤدى الى فناء الروح ولايعوق تلاشيها فى الذات الآلهية أو يمنع وحدة الانسان بالخالق وسائر المخلوقات . فالموت لايصيب الروح لأنها هى والكون الذى يكمن فيه الله شىء واحد وصورة من سرور الله الذى اظهر به ذاته فى الوجود ، فموت الانسان لايعنى موت الحق ولا يعبر الا عن حادثة فردية لاتفسر الا ذاتها فقط وتفزع منه عندما تلتفت الى حادثة من احداثه منفصلة عن وحدة الحياة الشاملة التى تضم جميع الأحداث الانسانية فى كيان منسق تهدف الى تحقيق الحقيقة الكبرى «١»

ولذلك يعتبر طاغور الموت ماهو الا مظهر الحياة السلبى لأنه موت لا يسبب فناء الروح وان كان لا يفارق الحياة . فهو لايدعو الى النفور من الحياة بل ان الانسان الكامل يرحب بالموت ويرى الدوام فى الموت والحياة معا فلا يتورع عن أن يضحى بوجوده الدنيوى فى سبيل ترقية الحياة الانسانية

(١) Sadhana: by: Tagore

وينظر الى ظهور الانسان واختفائه فى الدنيا على أنه شىء أشبه بارتفاع الأمواج وانخفاضها على سطح البحر بينما الروح باقية فى الموت والحياة مثل بقاء البحر سواء أعلت أمواجه أو هبطت ، ولا نغالى اذا ما زعمنا أننا نطلب الموت حين نرفضه لأن خوفنا منه ، يحبس الروح فى حدود الحياة الأرضية ويلزمها بأن تعيش على وتيرة واحدة لاتغير فيها ، ولاتسمح بأى تطور يعتريها فلا تحس بأى دافع يحفزها لتجعل حدودها شيئا لانهائيا ، ولا تستطيع أن تتصور أن الحصول على الكمال قد ينتهى بها الى موت دائم وحياة دائمة يسيران جنبا الى جنب فى وقت واحد لأن بلوغ الكمال لايتم الا بعد فناء الذات الفردية وبقاء وحدة الحقيقة

وهكذا لايدعو المرض والشيخوخة والموت الى أى نوع من التشاؤم ، أما الذين يتشبثون بالنظرات التشاؤمية ويفزعون من الموت الى حد الاستشهاد به فى تدعيم نظراتهم العابسة نحو الحياة ، فلاشك فى ان تشاؤمهم ليس الا نزوة فكرية أو اعترافا عاطفيا بنبذ ما فى الحياة من سرور وخير كما ينبذ المريض الطعام الصحى ويعب التشاؤم الفاسد الذى يسمم النفس بغم مصطنع يوحى اليها بافكار حزينة ويبعث فيها بانفعالات ضالة يمكن ان تبدد من الأذهان بمجرد ملاحظة مايبدو فى الحياة من قدرات على التقدم المستمر والنجاح المتواصل فى تحقيق أهدافها الحضارية التى تنشد الوصول الى اقصى درجات الرقى التى تفيض على البشرية بالسعادة والسرور . ولذلك لايجب أن يهيم انسان فى واحد من الهواجس المرعبة أو يغرق فى خضم من الأوهام السود ويتصور أن الحياة قائمة على الألم ولاتجلب الا الشر . وان كان الانسان يعانى كثيرا من الآلام وتصادفه المتاعب والعقبات فان ذلك لايستدعى هجرة الحياة واعتزال مجتمعاتها ، لأن سببها يرجع الى مافى الانسان من نقص سواء فى الفكر أو فى الارادة ويعرضه هذا النقص للتعثر أو الزلل فيفشل فى بعض الأعمال ويقع فى الخطيئة فى بعض الأحيان ولاشك فى أن الخيبة والشعور بالاثم تشقيان الانسان وتنفثان فى حياته التعاسة ولكنه يستطيع أن يقوم فكره وارادته ويتجنب الفشل والاثم .. «١»

ولذلك لايعيب هذا النقص الانسان فى شىء وأن مايقع فيه من أخطاء لاتحط من شأنه لأن الله خلق

(١) المرجع السابق

قوى الانسان ناقصة وارادته محدودة ، ولكن النقص فى حد ذاته لايؤذى الانسان وحدودالارادة لا تحد من نشاطها ، وانما الذى يؤذيه هو أن تظل قواه على ماهى عليه من نقص وتبقى أرادته حبيسة حدودها بدون أن يسعى لاستكمال قواه الناقصة واطلاق ارادته المحدودة حتى تصير غير محدودة ٠ ولو خلق الله بادىء ذى بدىء قوى الانسان كاملة وارادته غير محدودة لفقدت قدرته اللانهائية من كل ناحية كل معنى لها ولتعذر على الانسان من ناحية أخرى أن يرتقى فى سلم الوجود حتى يصل الى تلك الدرجة الروحية النموذجية التى يندمج فيها وجوده فى وجود الله ، لأن القوة لاتتطور الى أن تتمم نموها الا اذا دفعها النقص لتكمل وأن الارادة لا تتحرك حتى تصير غيرمحدودة مالم تعمل على التحرر من نطاق حدودها الذاتية وتفنى فى ارادة الله غير المحدودة ، فلولا نقص الانسان ما عرف الكمال ولولا حدود ارادته ماتحركت نحو اللامحدود ٠ وما خص الله الانسان بهما الا ليمكنه من العودة الى السرور الذى انبعث منهويحفزه على طلب الحياة الدائمة فى سرور الله الذى يتغلغل فى الوجود كله ٠

أما عن جمود النقص وبقاء نهاية الارادة على ماهى عليه فلا شك فى أنهما يمدان الحياة بسموم الألم وما يتفرع منه من حزن وخوف وقلق وشك ٠ ولذلك يجب على الانسان أن يفتش عن نواحى النقص فى ملكاته وقدراته سواء أكانت فكرية أو عملية أو خلقية أو روحية ويعمل على أن يقومها ولاييأس من طول مدة التقويم ويثابر على معالجة ما بها من نقص حتى تصل الى حالة من الرقى لاتسمح لها بأن تفشل فى عمل أو ترتكب اثما من الآثام ، فلا تتعرض للالم ولا تعيش الا فى نشوة السرور ، ولا يتم ذلك للانسان الا اذا اهتم بتنمية مواهبه وترقية ملكاته وتربية قدراته عن طريق العلم والعمل ، لأن التزود بثقافة توسع من أفق المعرفة وتزيد من قوة الادراك تحول دون الوقوع فى غلطات تجلب مشاكل أليمة وان ممارسة العمل ممارسة واقعية يكسب دراية عملية به وبراعة فائقة فى انجازه تمكنالانسان من النجاح فى كل مايوكل اليه من مهام والتغلب على ما يصادفه من صعوبات ٠ الا أن كثيرا من الناس يزعمون أن هذه البراعة لاتكتسب بدونمشقة ترهق النفس وتذيقها بعض الآلام ، وان الذين نضجت مداركهم ومهرت قدراتهم لاتخلو حياتهم من آلام ومتاعب ، فضلا عن أن مجرد وجود الانسان فى الحياة يكلفه عذابا دائما، اذ يتطلب منه كفاحا مضنيا متواصلا ليحصل على مايوفر له حاجاته المادية وأنه ليس هناك مفر من الآلام ما دمنا منغمسين فى الحياة وراضين بخوض مشكلاتها ٠ ولكن طاغور يسخر من هؤلاء القوم ويصورهم فى صورة من يحسب ثقل ضغط الهواء على جسم الانسان فيجده ثقلا هائلا فيبالغ فى تقدير ما يرزخ تحته هذا الجسم من احمال وينسى أن من خواصه ان تتعادل مقاومته من هذا الضغط ، بحيث لا يشعر بأى شىء ينوء بحمله ، فان ما يلاقيه الانسان فى الحياة من محن وخطوب لا يفوق الطاقة البشرية ويشبه الى حد كبير ضغط الهواء الذى لانكاد نحس بوجوده فانه فى قدرة الانسان ان يقاومه ويتغلب عليه بأقل جهد ٠ بينما ترجع الآلام التى نعانيها بسبب ما نقترفه من خطايا وذنوب الى جهل الانسان بجوهر حقيقته من ناحية وغفلته عن ان ارادته مرتبطة بالقانون الخلقى من ناحية أخرى ٠ فالذى لايدرك أن الله عندما فاض به السرور أظهره فى قالب القانون الخلقى فى الانسان وفى قالب القانون الطبيعى فى الكون لايعرف أن الله يكمن على الدوام فى النفس الانسانية فى القانون الخلقى «١» ولا يتنبه الى ضرورة خضوع ارادة الانسان لهذا القانون حتىيطيع الله ويغفل عن أن طاعة الله تملؤه سرورا يهيئه للفناء فى وحدانيته ٠ وهذا الجهل يسوقه الى عصيان القانون الخلقى والخروج عن ارادة الله فيقع فىذنوب تجلب عليه ضروبا من المآخذ والاضطهاد وتوقعه فى صراع مع الغير وكل ذلك يثير الآلام ويجلب المتاعب ويفسد الحياة ويدعو الى النفور منها ، ولكن لو عرف الانسان أن الله يحل فى النفس الانسانية على صورة القانون الخلقى وعمل على أن يقيد ارادته بحدود هذا القانون الذى يقوم على حب الخير للانسانية فانه لن يطرق سبيل الاثم ولن تتعرض حياته للآلام والمتاعب ولا يجد ضرورة لقطع صلته بالناس والمجتمع ٠

ولا يظن أحد أن هذا القيد يعيب الارادة أوينقص من حريتها أو يحد من نشاطها ، فان الله منح النفس ارادة حرة لها مطلق التصرف فى الشئون الدنيوية ولم يلزمها بطاعة القانون الخلقى أو عصيانه

(١) طاغور الفيلسوف : عبد العزيز محمدالزكى — المجلة — عدد نوفمبر ١٩٦٣

لأن فطرتها تسمح لها بأن تميز بين الخير والشر وتمكنها من أن تسلك طائعة مختارة الطريق السوى لأن فى النفس نوعين من الرغبات احدهما خاص والآخر عام ، والرغبات الخاصة تجرى وراء المطالب الذاتية وتقف عند حد الفوائد الوقتية بخلاف الرغبات العامة فان مطالبها تتعدى كل ماهو ذاتى ومؤقت وتنشد خير كل ماهو كلى ودائم «١» وارادة الانسان يمكنها أن تسير تحت ضغط أى النوعين من الرغبات وتملك القدرة على تغليب سيطرة الرغبات العامة على الرغبات الخاصة فان خضع الانسان راضيا مرضيا لقيادة القانون الخلقى وتحكم فى أهوائه ونزواته الخاصة تجنب الوقوع فى الزلل ولم يشعر بوخز الذنوب وآلام الآثام ولا تتسرب الى نفسه المخاوف والشكوك ولاتوحى اليه بالهروب من الحياة بسبب مايكتنفها من مآسى وخطوب .

ولاشك فى أن شدة وطأة الآلام وعنف وقع المتاعب على الانسان يرجع الى أنه ينظر الى الحياة نظرة ضيقة تنحصر فى الحاضر دون المستقبل وتقصد مطالب ذاتية عارضة دون المطالب العامة الدائمة ،فان لم يحرز مايريد بأسرع مايمكن وفى أقرب فرصة وبأقل جهد يقلق ويضطرب ويظن بالحياة الظنون ، وان نزل به خطب جزع لضياع غنم عاجل لايستفيد منه الا شخصه ،وان خذل فى تحقيق مأرب أحس بخيبة مرة تضايقه ، وان عاقته عوارض الحياة دب فيه اليأس والقنوط ، بينما لو نظر الى الحياة نظرة رحيبة تضم الحاضر والمستقبل وتحتضن خير كافة البشر ذلك الخير الذى لايتم تحقيقه فى الوقت الحاضر وقد يحتمل تحقيقه فى المستقبل القريب أو البعيد ، لما اكترث بما يقابله من أهوال ولما حركت المتاعب أشجانه ولأقدم غير هياب على خوض معارك الحياة الانسانية فى سبيل ابراز الله الكامن فى شتى نواحى النشاط الانسانى ولايرهب العذاب من أجل الكشف عن جوانب الله الخافية فى أعمال البشر ، بل أنه يجب على الانسان أن يكون على استعداد دائم لتحمل المشاق طائعا مختارا ومقاساة الحرمان دون تذمر ، ولايسأم النضال الطويل المرهق ولا يثبط همته الفشل المتوالى لأنه يعرف أن هذه الآلام ماهى الا قرابين زهيدة فرضت على من يبحث عن الله فى الحياة «١»

فكل مايوجد فى الحياة من آلام وأحزان وفواجع لا يجب أن يدعو الى الاعتقاد فى أن الحياة شر فى شر وتسير من شر الى شر ، لأن الشر على اختلاف صوره ليس له وجود جوهرى ثابت دائم وهو أشبه بالغلطة العلمية ، فان تاريخ العلوم يحتوى على كثير من الأخطاء ومع ذلك لايقال انها تقوم على الخطأ ولا تعلم الا الغلط ، فان الأخطاء العلمية سرعان ما يتداركها التقدم الفكرى وتصوب بما يتوصل اليه من حقائق ثابتة ، فالخطأ العلمى ليس ثابتا بطبيعته ولا بقاء له مع الحقيقة ،وكذلك الشر غير ثابت وحقيقته متغيرة مآلها للزوال عندما يتغلب الخير على الشر ، وجوهره سلبى لايعوق تدفق تيار الحياة أو يعرقل تحقيق مثلها العليا أو يفتت من عزم الانسان على الفوز بالحياة فى الله فى حرية تامة . وان مابلغه الانسان من تقدم ورقى وتمدن ليشهد على أن الشر ليس له من القوة الايجابية ما للخير ولايمكنه أن ينضب ينابيع الخير التى فاض بها الله على الحياة ، وان تطور الحضارات ودأب الانسان المتواصل فى الوصول الى درجات الكمال لأوضح دليل على أن الخير ينتصر فى صراعه مع الشر ، وأن مافى الوجود من شر يلاحظ أنه يتلاشى تدريجيا مع تقدم الحياة المستمر وان ما يتحقق من خير تبقى أصوله ثابتة فى أعماق الحياة ، فان الحياة فى تحرك دائم نحو الخير وان مايبدو فيها من مظاهر الشر ماهو الا علامة على أن الحياة الانسانية لم تبلغ كمالها بعد ولم يظهر الله الكامن فيها واضحا جليا وأنه مازال أمام الانسان مراحل شاقة طويلة مضنية من التضحية والايثار حتى تبلغ الحياة غرضها النهائى ويتجلى الله فى اتم صوره(١)

وبعد أن فند طاغور كل الدعوات التشاؤمية ودحض كل مبرراتها فى هجرة الحياة الاجتماعية أخذ فى وضع نظريته فى التصوف التى استمد أصولها من التعاليم الهندوكية من ناحية والفكر الغربى من ناحية أخرى فاذا به يتخذ من فكرة السرور الهندوكية محورا رئيسيا تدور حوله الحياة ،وحول النظرة القاتمة للكون الى نظرة باسمة تحث على خوض معترك الحياة حبا فى السرور .

ولقد رأى طاغور أن الكون انطلق من السرور الذى فاض به الله حبا فى الانسان وأن سعادة الحياة الحقة لا تتم الا بعودة الانسان الى السرور الذى

(١) Sadhana: by: Tagore

(١) المرجع السابق .

وتضع الحق فى نصابه وتسلب من الظالم أداة ظلمه انطلق منه حبا فى الله ، فالحيـــاة ابتدأت بالسرور وتستمر بالسرور وتتطور وترتقى وتتقدم بالسرور فالخلق صدر من السرور بالسرور ويعيش الانسان فى السرور بالسرور ويعود الى السرور بالسرور «١» ولكن كيف يعيش الانسان فى السرور بالسرور ؟٠٠ وكيف يعود الى السرور بالسرور ٠٠ ؟ لكى يعيش الانسان فى السرور يجب ان يعرف مصدر السرور ويعمل مايبعث السرور فى الغير ولا يستطيع انسان ان يعود الى السرور الذى انبعث منه الا اذا أحاطت معرفته بحقيقة الله الذى فاض به السرور فخلق الكون وتغلغل فيه عن طريق السرور فكمـــن فى الطبيعة على صورة القانـــون الطبيعى وفى النفس الانسانية فى صورة القانون الخلقى ٠ ومعـــرفة الحقيقة التى تملأ الروح بالسرور لاتكفى لعـــودة الانسان الى السرور اذ لابد أن تنسجم أفعاله مـــع معرفته وتسلك سبيل الخير الذى يغرق الانســـان فى السرور ويعود على الآخرين بالفائدة والنفـــع ولا يتم ذلك الابطاعة القانون الخلقى ٠ وما هـــذا القانون الا ارادة الله المستقرة فى الانسان ويعبر عن فطرة الانسان الخيرة التى أودعها الله فيه ، فانطبـع الانسان على فعل الخير وجبل على قهر الرغبـــات الخاصة ٠ فان ربط الله الانسان بالقانون الخلقى وأوجب عليه طاعته بالسير فى طريق الخير ، فانما أراد أن يحرره من قيود الحياة الناقصة التى تحـــول دون معرفة السرور والحياة فى السرور والعودة الى السرور ، ويمكنه من أن يغلب الخير العام عـــلى النفع الخاص بالقضاء على الأهواء الشخصيـــة والاطماع الفردية حتى تنمو فيه الرغبات الجماعية التى تعمل فى سبيل الصالح العام

وفى تغليب الرغبات العامة على الرغبات الفـــردية تغليب للغيرية على الانانية وللايثار على الأثرة يتم عن عزم أكيد لخدمة الأهل والوطن ورغبة قوية فى مواصلة الجهاد من أجل نشر الخير بين البشر جميعا واذا ما عم الخير عاش الجميـــع فى السرور وبرز السرور الالهى فى أعظم الأعمال الانسانية ، ولكن هناك من يأبى الخضوع للقانون الخلقى ويفضل عـــدم التقيد به ويرى حريته فى الجرى وراء منفعتـــه الخاصة وبذلك يتيح الفرص لأن تسيطر رغباتـــه الخاصة على فطرته الخيرة ويفسح لها الطريق لكى

(١) المرجع السابق ٠

تعيث فسادا فى نفسه وتملأها بأنانية جشعـــة بشعة تحبسها فى سجن رهيب من المصالح الفـــردية لاتسمح لها بأن تخرج من دائرة الذات الضيقـــة الى ساحة المجتمع الانسانى الكبير ، مما يعرض حياته لكثير من الأخطار ، لأن أنانيته لابد أن تصطـــدم برغبات الغير وتضطر أن تدخل فى صراع مـــع صالح الجماعة واذا ماتمسك بانانيته فلاشك فى أن هذا الصراع يشتد شيئا فشيئا حتى يقضى عليـــه مادام لايريد أن يحيد عن طريق حب فائـــدته ٠ ويترك الطمع النهم يسود نفسه ويضع ارادته تحت سيطرة الشهوات والأهواء التى تلوث فطرته الخيرة وتتلف سجاياها الفاضلة وتدفعها فى طـــريق الخطايا والآثام وتقع فى هوة الشر فيحجب الاثـــم والشر عن الروح جوهر حقيقتها ويسلبها حـــب الذات القدرة على فعل الخير فلا تعرف طريق السرور وتعجز عن ادراكه وتحرم من الحيـــاة فيه وبالتالى تفقد الأمل فى العودة الى السرور الذى انبعثت منه «١»

هذا فضلا عن أن تصادم الرغبات الخاصـــة بالرغبات العامة وتنازع النفع الفردى مع الصالـــح الكلى يشيع الفرقة والتنابذ بين الأفراد وينشر بينهم نزعات التكالب على الفوائد الذاتية مما يحطم مـــا يربطهم من أواصر المحبة والتعاون فتنحل روابط الأسرة ويتفكك كيان الأمم وتنعدم الآمال فى تآلف شعوب العالم ، ويتقلب النظام فى المجتمـــعات الى فوضى تشرع لها القوانين الجائرة التى تســـتمد أصولها من أشرار الانانية وتعتمد على القـــوة فى تنفيذها ، الا أن كل من يركبه الغرور وتستـــولى عليه الكبرياء ويتعالى على القانون الخلقى ويحـــاول أن يقف وحده فى وجه قوى المجتمع ويرغب فى أن يحظى بمزايا لا ينافسه فيها أحد ويحصرها فى فائدته مصيره الدمار ٠ فان سجل التاريخ الانســـــانى لحافل بالثورات العظمى التى تشهد بأن الجزء حينما يحتقر الكل وينشد لنفسه منافع خاصة دون الجماعة ويسير فى طريق منفصل عن طريقهم لابد أن تثور ضده القوى الكلية وتشن عليه حربا لاهـــوادة فيها حتى ترغمه على ان يسلك طريقها أو تقضى عليه لأنه يؤذى أغلبية ويضر منافعهم ويوقع عليهم ظلما وجورا لا تصبر عليه النفوس طويلا ، اذ يحجب عنهم الخير ويبعدهم عن السرور وسرعان ماتتألب عليـــه قوى الخير الراغبة فى تحقيق الحيـــاة فى السرور

(١) المرجع السابق ٠

وترده الى طريق الصواب وتجبره على فعل الخير وتلزمه بالسير فى طريق السرور أو تقضى عليه قضاء مبرما ٠ فالحياة تسير قدما نحو السرور ولا تتورع عن ازالة كل مايصادفها من عقبات تحاول أن تمنع عودة الانسان الى السرور الذى خرج منه الجميع (١)

فالشر مهما كان قويا لا يستطيع أن يقف فى وجه الخير طويلا مما يدل على أن الشر ليس أصلا فى الوجود ، وانما هو سمة عارضة لاتظهر الا فى النفس الناقصة التى تسيطر عليها الأنانية وتختفى بمجرد أن تسود الغيرية ٠ فالشر لايصدر الا عن النقص ولا ينفك يتحول فى مظهره عند صراع النفس فى قهر الشهوات والنزوات وعند تدرجها فى تحقيق مراحل الكمال الروحى ، الى أن يصير فى النهاية خيرا خالصا ٠ فالشر مصيره الزوال ولا دوام له لنزاعه الذى لاينقطع مع قوى الحق ، بينما حقيقة الخير ثابتة لأن ما فى الوجود من شر يتلاشى تدريجيا مع تقدم الحياة المستمر وما يتحقق من خير تبقى اصوله ثابتة فى اعماق الحياة وتنتشر فى كل مكان ، فالخير رغبة كلية ايجابية وميل أصيل عميق الجذور فى النفس يتمشى مع أغراض الحياة الانسانية ويدفعها دفعا نحو الرقى والتقدم ويهتم بصالح الروح الكلية ويهيىء لها الظروف ليسود فيها الايثار على جميع الأفعال الانسانية ويعمق احساسها بضرورة العمل الدائم من أجل ابراز الله الكامن فى الحياة فتنظر الى الحياة نظرة شاملة تربط حاضرها بمستقبلها وتقبل التضحية فى الحاضر من أجل خير يعم الجميع فى المستقبل وترحب بفعل الخير من أجل الخير سواء أمكن تحقيق نفعه فى القريب العاجل أو البعيد الآجل أو استحال تحقيقه أصلا ٠ وذلك لايتأتى الا بالاصرار على فعل الخير العام مهما كانت العوائق والصعوبات ٠ وبذلك تدفع رغبة الخير النفس الى فعل الخير على الدوام ولاتتركها تقف عند خير وانما تحثها على أن تنتقل من خير الى خير وتبحث كل يوم عن فعل خير جديد حتى تتحرك الحياة نحو الخير حتى يشملها من جميع الجوانب وقد يكون ذلك مستحيل التحقيق ولكنه سبيل الروح الوحيد فى معرفة السرور الكامن فيها ،وفى الحياة فى رحاب السرور الالهى الذى فاضت منه الخلائق ، وفى تحقيق وحدة الوجود الشاملة غاية الانسان القصوى ٠ فالخير هو القوى الدافعة التى تمكن الانسان من القضاء على الشر من ناحية والطاقة التى تهيىء الروح لتحقيق كمالها بالاندماج فى الوجود الواحد من ناحية أخرى ومن غير فعل الخير لايعرف الانسان طريق العودة الى السرور

وهكذا بدل طاغور التشاؤم الهندى بتفاؤل مفرح يحث على حب الحياة والاندماج فيها فرأى أن الوجود خرج من السرور ويعود بالخير الى السرور وان الحياة صدرت عن السرور ويحفزها الخير على التقدم المستمر ، ومادامت الحياة تقوم على السرور والخير فلا يوجد مايدعو الى الفرار منها وانما تحث على أن يخوضها كل هندى ما دام يريد الحياة فى حقيقة وحدة الوجود ، وأن الزاهد لايمكن أن يحرر روحه من الأنانية بعيدا عن المجتمعات ولا يستطيع أن يتأكد من قوة الغيرية فيه مالم يمارس الأعمال التى تشهد على صدق معرفته للسرور وتدل على عمق اندماجه فى الله ٠

لاشك فى ان الزهد والتقشف والعزلة والمجاهدة والتقوى والورع والتمثل بالفضائل والتمسك بالمثل العليا تصفى النفس وتنقى الروح من الشوائب المادية وتقهر الشهوات وتذيب الرغبات فتتحرر الارادة من سلطان الشر وذلك يساعد النفس على أن ترى الله فى داخلها وفى الطبيعة ، وتدرك أن الله يضم النفوس والطبيعة فى وحدة متماسكة (١) الا أن الروح مهما كانت خيرة طاهرة لاتستطيع ان تظل حبيسة احساسات روحية غامضة ومشاعر الهية مبهمة لاتسعى لتخرج من سجنها وتحقق وجودها فى صور حية فى العالم الانسانى الذى نعيش فيه ويكمن فيه الله ، وأن الارادة مهما بلغ تحررها من الشهورات والرغبات وظفرت بالحرية الروحية فانها لاتنال حريتها الكاملة مادامت تنفر من العمل ولاتقبل أن تؤدى اية مهمة غير ان تقطع علاقاتها بكل ما يتصل بعالمنا ناشدة الاندماج فى الله فى عزلة تامة ووحدة موحشة

فطهارة الروح وحرية الارادة لاتكفيان لكى يحيط الزاهد بالله احاطة تامة مادام بعيدا عن الحياة لأنه يجهل الله الكامن فى مختلف صور الحياة الانسانية ، ويجب عليه ان يقوم بعمل يطلق به ما يحبسه فى داخله من أفكار ومشاعر واحساسات تدور حول السرور والخير الواحد المتحد بكل شىء

(١) Sadhana: by: Tagore

(١) طاغور الفيلسوف : عبد العزيز محمد الزكى ـ المجلة ـ عدد نوفمبر ١٩٦٣

وحب الانسان لله وعشقه له ۰ ويجب على الصوفى أن يبحث عن ميادين للعمل ويهيىء لارادته الخيرة الفرص لتفرغ هذه الافكار وتلك الاحاسيس فى قالب أعمال تفصح عن صدق طهارة الروح وتؤكد حرية الارادة وحبها لفعل الخير وتدل على وضوح معرفته لوجود الله فى الحياة الانسانية ۰ ولذلك يجب على كل ناسك أن يبحث عن الله فى البيت بالاندماج فى الحياة العائلية ويبحث عن الله فى الوطن بالاندماج فى الأعمال التى ترفع من شأن الأهل والعشيرة والمدينة والوطن ويبحث عن الله فى العالم بالاندماج فى الاعمال التى تسعد الجميع وتحقق خير الانسانية وتدعو لتقدم الحضارة ورقى المدنية ، ولا يجب أن يقنع الصوفى أو الزاهد بأن يدرك الله فى حدود ذاته وفى نطاق الطبيعة معتزلا الحياة حبا فى التمتع بالسرور الالهى فى هدوء وسكينة وخلوة لايفسدها عمل من الأعمال ، اذكيف يعرف الصوفى الله اذا كان لايعرف صلته بالعالم الذى يعيش فيه ولايفكر أن يرى الله فى مظهره الخارجى فى معترك الحياة ۰۰ ؟ ولا شك فى أنه يحاول عبثا الاتحاد به بعيدا عن مخلوقاته أو الاندماج فيه بتوسلات وتضرعات ۰۰ !! وكيف يعرف الزاهد الله اذا جزأالحق وادرك جانبا منه دون الجانب الآخر ۰۰ ؟ اذ لايكفى أن يدركه داخل نفسه بمعزل عن الحياة الخارجية أو يتمتع بحبه بدون عبادته بالأعمال ۰۰ !«۱»

ولذلك لايجب أن يفر الناسك من حشد الحياة الذى ينبض بالسرور ويبحث عن الله جامدا متحجرا فى ركن منزو طامعا فى أن يتحد به فى خلوة دائمة۰ ان المتعبد الذى فر من الحياة يعيش — فى الحقيقة — أسير آفاق مجهولة من الاحساسات والمشاعر والأفكار غير محدودة المعالم أو واضحة الاتجاهات ويظن أنه يستطيع أن يحقق كماله الروحى ويتحد بالله وهو بعيد عن الحياة كاره أن يخوض مشاكلها ، ورافض ان يسهم فيها بنصيب ما فى سبيل اظهار الروح الكبرى فى ركب الحياة المتطور ، بل أن أحاسيس الصوفى وأفكاره الروحية لاقيمة لها ما دامت سجينة نفسه ويرضى لها أن تبقى فى غموض بينما البذرة تبذل جهدها لتخرج منغموضها وتوضح حقيقتها الكامنة فيها حتى تصير شجرة مثمرة ، فلم لايحاول الزاهد ان يخرج من عزلته ويتيح الفرص

(۱) Sadhana : by Tagore

لاحساساته ومشاعره لتنطلق من السجن الغامض وتظهر فى صور خارجية حية ۰؟! فان الله حين غمرته احساسات السرور أبى ان يبقيها حبيسة ذاته فجسم وجودها فى قالب القانون الطبيعى الذى يسيطر على الكون المادى وفى قالب قانون الخلق الذى يوجه النفس الانسانية نحو الخير فانطلق السرور من كليات روح الله الكبرى الى حيز الحياة ، فلم لا يقتدى الصوفى بالخالق ويترجم ما يجيش فى نفسه من انفعالات السرور والخير والوحدة الى أعمال ويصوغها فى أفعال لتبين له مدى صدق أو كذب مايفتعل فى داخله من كمال روحى ، لأن العمل هو المحك الحى الذى يشهد على وجود الخير فى الروح كما أنه يجلى انفعالات الوحدةويزيل مايعلوها من ابهام وينير مشاعر اتحاد الوجود ويبعد عنها ماتعيش فيه من غموض وظلام ۰ وذلك يقوى ايمان الروح بالحقيقة الخالدة ، حقيقة كون الخالق كامنا فى شتى الموجودات ويحثها على الدوام للقيام باعمال ترقى الحياة الانسانية وتحقق الكمال الالهى فى جوانبها المتعددة ۰

ان العمل الدائم المستمر يدفع بالحياة الانسانية الى الرقى والتقدم وفى تقدم الحياة الانسانية ورقيها تكتشف الروح جوانب جديدة لله لم تكن تعرفها من قبل ، فعلى الصوفى ألا يرفض القيام بأى عمل مدعيا أنه قهرشهواته وسيطر على نزواته حتىسادت الغيرية على الانانية وتغلب الايثار على الأثرة لأنه لا يستطيع أن يبرهن على صدق دعواه مالم يقم بأعمال تشهد على حبه لغيره وتنشد خير الجميع واذا زعم الزاهد بانه اخضع حياته لسيادة القانون الخلقى فلن تتبين حقيقة زعمه الا اذا أدى أعمالا تجاهدفى سبيل اخضاع حياتنا الاجتماعية للقانون الخلقى فتلزم حدوده الاسرة وتسود مبادئه القرية والمدينة وتسيطر اتجاهاته على الدولة وتطبق أغراضه على مختلف المنظمات الدولية حتى يشمل نفوذه شتى المجتمعات فى العالم أجمع ، ولذلك يجب علىالصوفى ان يبحث دواما بدون ملل أو كلل عن آفاق جديدة للعمل حتى يستطيع أن يبرز الأفعال الانسانية فى أسمى مراتبها من ناحية وتظهر الله فى أروع نماذجه فى العلاقات الانسانية من ناحية اخرى فان من يعمل على ترقية الحياة الانسانية انما يعمل على اظهار الله فى الحياة بصورة يمكن ان يراها الجميع وبذلك لا يساعد الصوفى الناس على رؤية الله

فى النفس والطبيعة فقط وانما فى الحياة كذلك

فلا يجب أن يكتفى الصوفى بأعمال تقررها له الطبيعة فيعيش كالحيوان ولايكون باعثه على العمل الا الجوع والعطش أو الخوف من تقلبات الطبيعة حتى لايكون العمل مجرد تدبير وقتى يترك بعد زوال الظرف العارض من جوع أو خوف ، وانما يجب أن يكون الباعث على العمل حب الخير وغرضه خدمة الأهل والوطن والانسانية لأن الأعمال الخيرة فضلا عن أنها تعطى قيمة عليا للحياة فانها تحرر الروح الكلية تحريرا كاملا من كل القيود المادية ، الا أن الحرية الصحيحة لاتكتسب بالعمل فقط وانما يشترط أن يؤدى العمل كذلك فى جو من الحرية لأن العمل المقيد بالضرورة فوق أنه لايجعل الانسان يعمل بانطلاق فانه يعوق الروح على اظهار حقيقة طبيعتها فى العمل ٠

والذى يدعو الى البحث عن مجالات جديدة للعمل هو أن حياة الانسان تختلف عن حياة الحيوان ولاتسير على وتيرة واحدة وانما هى فى تطور مستمر وتقدم متواصل وكل تطور يستدعى أعمالا من نوع جديد لاظهار الله فى صور الحياة الجديدة ٠ فتقدم الحياة يزيد من تبعات الفرد ويفرض عليه ضروبا عديدة من العمل ، ويجب أن نجارى تطور الحياة ولا نقف جامدين ونساير ركبها غير متخلفين عن نهضتها مظهرين حقيقة الله الكامنة فى هذا التطور وتلك النهضة ٠ فهدفنا الأول من وراء العمل والاندماج فى حياة البشر هو البحث عن الله واظهار حقيقته الكبرى حتى تشمل معرفتنا جميع جوانب الحقيقية لأن الصوفى الذى يدرك الله فى نفسه وفى الطبيعة ثم يتوقف عن العمل مكتفيا بهذه المعرفة تغيب عنه ناحية من نواحى الله الكامنة فى البيت والوطن والعالم وفى شتى علاقات الانسان بالانسان واتصالات الانسان بالطبيعة ، وبذلك تكون معرفته ناقصة لأنه توقف فى منتصف الطريق ولم يسر فى سبيل الحق الى النهاية ورفض أن يقوم بعمل يعبر من ناحية عما يجيش فى نفسه من مشاعر الوحدة ويفصح عما يكنه فى داخله من حب وخير وسرور، ويجاهد من ناحية أخرى من أجل ترقية الحياة الانسانية حتى يمكن أن يظهر الله الكامن فى المجتمع الذى يعيش فيه الناس فتكمل معرفته بالحقيقة الكبرى ٠

فلا عجب اذا ما رأى طاغور فى طرق الزهاد نوعا من القصور ، لأنها تحتم على الزاهد العزلة فى نهاية الطريق وتلزمه بالانسحاب من الحياة انسحابا تاما انتظارا للموت الذى يحرره نهائيا من كل ما يربطه بالأرض ويمكنه من الحياة فى الروح الكبرى مع أن اعتزال الحياة لايساعد على معرفة جميع جوانب الحقيقة الأولى ٠ ولئن تمسك طاغور بتعاليم الدين الهندوكى بخصوص المراحل الأربع التى يجب أن يتبع خطاها كل هندوكى ينشد الكمال لروحه ، فانه لم يقف عند حدودها ٠ ان طاغور لم يعارض فى أن الهندوكى يجب أن يبدأ حياته الروحية بمصاحبة استاذ يتلقى منه العلم ويهتدى بسلوكه حتى يتعود اساليب الحياة الروحية منذ الصغر ، بعدها يخرج الطالب من بيت استاذه ويؤسس حياة منزلية خاصة به ويصبح رب اسرة بأن يتزوج وينجب أطفالا يعمل على اعالتهم جميعا لأنه لايمكن الوصول الى الحكمة بدون ممارسة الحياة الاجتماعية ممارسة فعلية بل ان ماعرفه من اساليب الحياة الروحية على يد استاذه يصبح مجرد تقاليد وعادات اذا خلا من هذه الحكمة ، هذا فضلا عن أن خوض الحياة الاجتماعية يمكن الفرد من تحقيق طبيعته وابراز الله الكامن فى اعماقه فيما يقوم به من أعمال ، وبذلك لا تتعارض تعاليم الهندوكية مع الزواج والعمل ولاتتمسك بالتنسك والعزلة من الوهلة الأولى ، الا أن أثر التعاليم البوذية فى عقلية الهنود دفع الكثيرين الى النفور من الزواج والابتعاد عن الحياة العائلية والامتناع عن أداء الخدمات الاجتماعية ، والى تفضيل الهجرة من المجتمعات قبل المرور بالمرحلة الثانية وهى مرحلة رب الاسرة أما المرحلة الثالثة فيبدأ فيها الهندوكى يفكر فى الابتعاد عن الحياة الاجتماعية شيئا فشيئا خصوصا بعد أن تقل مسئولياته الاجتماعية بكبر أبنائه وعدم حاجتهم لرعايته أو معونته ، ويبحث عن مكان هادىء ليعيش فيه هو وزوجته حياة تأمل باحثا عن الحقيقة حتى تتكشف له فى جو من الحرية البعيدة عن صراع القيود الاجتماعية ويصل الى المرحلة الرابعة والاخيرة وهى مرحلة الزاهد ، فيتخلص من كل مايربطه بالحياة من قيود سواء أكانت طائفية أو اقتصادية أو دينية ويعيش فى عزلة تامة فى كهف أو غار متجولا فى الغابات وبين شعب الجبال بعيدا عن الناس حتى يأتى يوم وتخرج روحه الحرة من جميع قيودها المادية لتعيش فى الروح الكبرى «١»

(١) The ligion of Man: by: Tagore

الا أن طاغور لم يقبل أن تقف حياة الزاهد عند حد العزلة بعد أن يفوز بالحرية الكاملة ويحطم مايربطه بالارض من علاقات مادية . وان قصة الفتاة فاستنى فى مسرحية الزاهد الرمزية «١» تبين أن طاغور يرى أن الغرض من حياة العزلة هى أولا تحقيق كمال الذات وحرية الروح ثم العودة بعد ذلك الى خوض غمار الحياة العملية مزودا بسلاح الكمال متحررا من القيود الأرضية ليظهر الله الذى يراه فى كل شىء متحققا فى شتى مظاهر النشاط الانسانى فى صور الخير الذى يضم الجميع فى وحدة متحابة متجانسة . اذ كيف يعيش الزاهد فى السرور وهو راض بعزلته بينما يقسو المجتمع الهندوكى على المنبوذين الذين يتجلى فيهم الله كما يتجلى فى سائر المخلوقات .. ؟ وكيف يسمح الزاهد بأن يرى المنبوذين يحتقرون ويذلون وتهان كرامتهم وينظر اليهم على أنهم انجاس لايجب أن يمسسهم أحد ويحكم عليهم بالحياة خارج القرى والمدن حتى لا يدنسوها مع أن مثل هذا الاضطهاد يحول دون نشر الخير ويعوق ابراز حقيقة الله فى المجتمع الهندى ثم لا يفكر الزاهد فى الخروج من عزلته .. !؟ لماذا لايعمل الزاهد على صيانة الحقوق الانسانية التى تكمن فى أعماق المنبوذين الذين يتجلى فيهم الله على نفس المستوى الذى يتجلى فيه فى سائر البشر .

وبذلك يمكن أن نلخص نظرية طاغور فى التصوف فى أنه لايجد مايدعو النظرات التشاؤمية وهجرة الحياة خصوصا ان الوجود كله انبعث من السرور وان حياة الزهد والتنسك والمجاهدة والرياضة النفسية وان كانت ضرورية لكل متصوف الا أنها لايجب أن تنتهى بقطع علاقته بالحياة ، لأنها فى رأيه مجرد مرحلة اعداد لأداء مهمة انسانية كبرى تصل بالمجتمع البشرى الى أنضج تكويناته الروحية حتى تتحقق وحدة الوجود فى اجل معانيها . ولاشك فى أن مابذله طاغور من جهود فكرية لاخراج الهندوك من قوقعة التقاليد الهندوكية وتحرير عقولهم من سيطرة بعض الأوهام الاسطورية تعد عاملا هاما فى تطور الوعى الهندى . ولا جدال فى أن ما أحدثه طاغور من اتجاهات جديدة فى عالم التصوف عندما ربط بين الكمال الروحى الفردى والكمال الروحى الكلى الانسانى فى المجتمع وجعل الكمال الروحى سبيلا للعمل من أجل الرقى الانسانى ، واعتبر الجهاد الحق فى تحقيق هذا الرقى المحك الصادق الذى يثبت بلوغ الصوفى مرحلة الكمال الروحى ، ولم يجدد بذلك حيوية التصوف الذى أصبح ينظر اليه على أنه مجرد تراث وانما أعطى للتصوف كذلك وظيفة انسانية عليا أخرجته من المتاحف الفكرية ودعمته بقوى عملية قربته للعقلية العصرية .

ولذلك لم يكن مذهب طاغور الجديد فى التصوف بعيدا عن الواقع الهندى وانما كان معبرا عنه . فلا نعجب اذا ماكان له صدى كبير خصوصا بين قادة الهند فان أساليب الزاهد غاندى تعبر الى حد كبير عن نزعة طاغور الصوفية العملية ، لأن الزاهد غاندى جاهد فى سبيل حرية الوطن بسلاح معنوى استلهمه من عقيدة الحب والتسامح « اهمسا » فى الهندوكية التى استغلها بدهائه الروحى فى مقاومة الاستعمار البريطانى فى جنوب افريقية وفى الهند فاتخذ من المقاومة السلبية التى اقامها على عدم العنف وتجنب القسوة والبعد عن الانتقام وسماها « ستياجراها » وهى تعتمد على العصيان المدنى وعدم التعاون ما استطاع به أن يشعل الحمية الوطنية ويثير الحماسة القومية ويحول كلف الهنود بالزهد والمجاهدة لتخليص الروح من أدران الحياة واعدادها للتلاشى فى روح الله الكبرى ـ من كلف الزهد الى ساحة النضال السياسى ويستخدم مقدرة الهنود النادرة على تحمل التعذيب الجسدى والرياضة النفسية فى مجالات التضحية الوطنية .

وان قصر غاندى جهوده الروحية العملية على تحرير الهند ، واصلاحها من الداخل بان حاول ان يمحو الفوارق الاجتماعية بين جميع الطوائف الهندوكية ويعطى للمنبوذين من الحقوق السياسية والانسانية مالبقية الطوائف الأخرى بالدعوة لوضع التشريعات التى تصون كرامتهم والحث على حسن معاملتهم ، فان مريده نهرو لم يكتف بأن يسير فى طريق التحويل الاشتراكى لينقذ الهنود من الفقر وانما تطلع كذلك الى خارج الهند وأخذ ينادى بأن آسيا للآسيويين وعلى الاستعمار أن يتركها لأهلها ويرحل ويبدو أثر الصوفية العملية واضحا فى مبادىء نهرو التى تتخذ من الحياد الايجابى والتعايش السلمى سبيلا لنزع السلاح ونشر السلام العالمى وتحقيق الصداقة الدولية التى تربط شتى الشعوب بالمحبة والتآلف والتعاون مما يساعد على جمع شمل جميع الأمم فى دولة واحدة ، وتلك غاية من غايات الديانة الهندوكية التى تريد ان تحقق الوحدة فى مختلف المجالات الانسانية .

(1) Sanyasi, or the Ascetic: by: Tagore

أنت لا تنزل فى النهر مرتين



بقلم

الدكتور عبد الغفار مكاوى

القدماء سماه بعضهم « بالمعتم » ، وبعضهم الآخر « بالفيلسوف الباكى » . وغلبت عليه هذه التسمية جيلا بعد جيل ، منذ أن كانت كتاباته كاملة بين أيدى معاصريه ــ ويقال انه أودعها فى معبد الآلهة أرتيميس وتعمد أن يدونها بخط غير واضح حتى لا يقربها الا القادرون على فهم أسرارها ــ الى أن ضاع معظمها ولم يبق منـــها سوى مائة وثلاثين شذرة متفرقة يتألف بعضها من عبارات صغيرة ، وبعضها من جملة واحدة أو كلمة مفردة . أما الاسم الذى خلعه عليه أبواه فهو هيراقليطس ابن بلوسون من مدينة أفيسوس فى بلاد اليونان . وأما تاريخ ميلاده فيرجع الى حوالى عام ٥٠٠ قبل الميلاد .

وهيراقليطس هو آخر الفلاســـفة المعـــروفين بالأيونيين وأكبرهم . أحاطت به هالة من العظمـــة والوحدة والكبرياء والتفرد جـــذبت المفكرين الى شخصيته العجيبة على مدى العصور . وتمثلت فيه غضبة المفكر الذى يدق ناقوس الخطر ليوقظ النيام ويرفع عصاه ليعيد موكب الجماهير الى منبع الحكمة . نشأ فى بيت ثرى نبيل ، وتخلى عن وظيفة الكاهـــن الموروثة فى أسرته الى شـــقيقه الأصغر ، ورفض أن يشارك فى حكم المدينة التى ولد فيها أو يشرع لهـــا القوانين ، لا عن أنانية أو تكبر ، بل لاعتقـــاده بأن دستور هذه المدينة ومواطنيها قد بلغوا من الفساد حدا يعجز معه عن اصلاحهم : « من الخير للأفيزيين أن يشنقوا أنفسهم واحدا واحدا ، وان يتركـــوا المدينة لغير الذكور ، فهم الذين طردوا هرمودوروس (أحد أصدقاء هيراقليطس) ، أكرم رجالهم قائلين له : ليس منا من يفضلنا فى الـــكرامة ، وأن وجد فينبغى له أن يعيش فى بلد آخر وعند قوم آخرين(١) وراح هيراقليطس يعبر عن احتقـــاره المر للجماهير الذين يسميهم بالكثيرين والذين يرقدون على حـد قوله « شبعا كالبهائم » (٢) ، ويسفه آراءهم ويزرى بشعائرهم وطقوسهم ، ايمانا منه بأن « الواحد ، حين يكون عظيما ، يفضل عنده عشرة آلاف (٣) وأخذ يسلط نظرة القاضى القاسية على أسلافه . فهو يعترف بأن هوميروس هو أحكم اليونانيين جميعا(٤) ، ولكنه ينصح هؤلاء اليونانيين مع ذلك بأن يطردوه من مدينتهم ، وأن ينهالوا عليه وعلى الشـــاعر أرشيلوخوس ضربا بالسياط ! (٥) .

ولم ينج الشاعر هزيود من هجومه المفزع ، ولا نجا أعظم اليونانيين من لسانه السليط . انه يتهمهم جميعا

(١) الشذرة ١٢١ من نشرة ديلز وكرانس لنصوص الفلاسفة قبل سقراط .
(٢) ش ٢٩
(٣) ش ٤٩
(٤) ش ٥٦
(٥) ش ٤٢

بأنهم علموا الناس أن يحشوا رءوسهم بالحفظ والمعرفة ، مع أن « كثرة المعرفة لا تعلم العقل » (١) . وانهم يتبعون منشدى الشعب ويجعلون من الرعاع معلميهم ، لأنهم لا يدرون أن الكثيرين أشرار ، وأن القليلين طيبون » . ويغالى فى هجومه فيصف فيثاغورس وأصحابه بالنصابين والغشاشين ، ولا يعترف لأحد من السابقين بفضل المعلم عليه ، بل يقول فى كبرياء واعتزاز بالنفس : « أنا الذى قمت بالبحث فى نفسى » (٢) .

وفى هذه الكلمة الأخيرة نغمة لم تسمع من قبل فى فجر الفلسفة « فالأنا » تعلن لاول مرة عن نفسها وتطالب بحقها . ويتكشف أفق جديد لم يعرفه الانسان من قبل : هو أفق الذات . فهاهى عميقة عمق الهاوية ، لا يستطيع غواص أن يصل الى قرارها ، متسعة الأرجاء ، لا يملك أحد أن يلمس حدودها : « لن تستطيع خطاك أن تعثر على حدود النفس ، ولو سرت فى كل طريق . عميق هو معناها (لوجوس) شديد العمق » (٣) .

وفى هذه العبارة يبدأ علم النفس ويصل أيضا الى أبعد غاياته . فلا نكاد نعرف شيئا قيل عن النفس الانسانية أشمل أو أصدق من هذه العبارة ، انها تحملنا على تصديق ما يروى عن رأى سقراط فى هيراقليطس . فقد قيل ان الشاعر المسرحى يوربيبدز قدم اليه مؤلف هيراقليطس وسأله عن رأيه فيه . فرد عليه سقراط قائلا : « ان مافهمته منه شىء رائع . أما مالم أفهمه فانني أومن بصحته . غير أنه يحتاج الى غواص من ديلوس ! (٤)

ولقد حاول الغواصون على مر العصور أن يغوصوا فى بحره المظلم ويصطادوا اللؤلؤ والنضار من لغته الزاخرة بالصور والرموز والأسرار . رأى فيه هيجل الأب الحقيقى لمذهبه فى « الروح المطلق » الذى تتلاقى فيه الأضداد فتستريح ، ويتعانق عنده الفكر والوجود بعد طول فراق ،وترسو عليه سفينة المصير

(٣) ش ٤٠
(٤) ش ١١٠
(٥) ش ٤٥
(٦) راجع : فالتر كرانس : الفلسفة اليونانية ـ مجموعة ديتريش ، مطبعة كارل شينمان ـ بريمن ١٩٦٢ ، ص ٥١ ـ ٦٨
(×) ش رقم ٥٠ ب فى نشرة ديلز وكرانس للشذرات الباقية من الفلاسفة السابقين على سقراط . راجع طبعة فالتر كرانس المختصرة للنص اليونانى وترجمته ، دار النشر فيدمان ، برلين ١٩٥٩ ، ص ٦٥ ـ ٨٦

بعد رحلة الصراع والضياع . وأحبه نيتشه حتى كاد أن يكون هيرقليطس ثانيا يحيا فى العصر الحديث حياته ويتعذب عذابه ، ويواجه العالم كله بتحديه وتمرده وانفراده ، وفتن هيدجر منه دعوته الجريئة الى الاستماع الى صوت الوجود أو الحقيقة أو «اللوجوس» ، فتحدث عنه حديث من يحاول الرجوع الى المنبع الحقيقى الذى تدفقت منه الفلسفة فى تاريخها الطويل ، والتربة الأصيلة التى انقدحت فوقها شرارة التفكير الملهم فى الوجود ، قبل أن يتحول هذا التفكير الخالص على يد سقراط الى بحث فى الانسان والأخلاق ، ويصب على يد أفلاطون وأرسطو ومن تبعهما فى قوالب العقل والمنطق والمذهب ، فلنحاول اليوم معا أن نقف على شاطىء هذا البحر المعتم الزاخر مادمنا عاجزين عن ان نسبح معهم فيه ، ولنجرب القناعة بالصدف والمحار مادمنا لانملك أن نغوص فيه بحثا عن اللؤلؤ والنضار

هاهو هيراقليطس يبرز من بين الأمواج الأبدية وينادى : « لست أرى الا التحول والتغير . لا تخدعوا أنفسكم ! ولا تلوموا حقيقة الأشياء بل لوموا قصر نظركم ان ظننتم أنكم تبصرون أرضا ثابتة فى بحر الكون والفساد . أنتم تخلعون على الأشياء أسماء ، وكأنما هى ستبقى الى الأبد : ولكن النهر الذى تنزلون فيه للمرة الثانية ، ليس هو نفس النهر الذى نزلتم فيه أول مرة » .

***

انه ينظر الى العالم بعين الفنان أو بعين الطفل (*) وكما يلعب الفنان والطفل لعبهما البرىء فكذلك يلعب العالم مع نفسه وكذلك تلعب النار الحية الخالدة ، فهى تتحول تارة الى ماء وتارة أخرى الى أرض ، وتبنى وتخرب كما يبنى الطفل قصورا قصورا من الرمال على شاطىء البحر ثم يمل منها فيهدمها . ولكن وراء هذا المهرجان البهيج الذى يتقلب عليه النور والظلام ، واللعب والضرورة والهدم والبناء ، يكمن القانون والعدالة والنظام ، أو ما يسميه فى كلمة واحدة « باللوجوس » .

« ان استمعتم الى اللوجوس ولم تستمعوا الى فان من الحكمة أن تتفقوا على القول بأن الواحد هو الكل » (×)

(×) نيتشه : الفلسفة فى العصر التراجيدى لليونان ـ هيراقليطس .

كلمة مشهورة من كلمـــات هيراقليطس ، أو شذرة من الشذرات المأثورة عنه · الكلمة تتحدث عن الاستماع والانصات الى اللوجوس ، (المعنى أو العقل أو الكلمة أوالمقال) كما تتحدث عن المفكرالذى ينصت مع المنصتين ، يدعوهم الى الاستماع الىصوت الحقيقة لا الى أصوات الفانين · انهيعبر لهمعما يقوله « اللوجوس » : الواحد هو الكل · ويكاد أيضا أن يقول : الكل هو الواحد · غير أنه لا يعطيهم حكمة مريحة توفر عليهم مشقة التفكير ، ليستخدموها فى شئونهم اليومية كما يلجأون الى حكمهـــم البليدة المأثورة · بل الأولى ان يقال انه يسير بهم على طريق شاق عسير ، لعل معاصريه لم يطيقوا السير عليه، ولعله يبدو لنا بعد أكثـر من عشرين قرنا وقـــد ازداد مشقة وعسرا ·

الواحد هو الكل ، والكل هو الواحد ·

ما أسهل أن ينطلق اللسان بهذه الكلمات ! وما أسرع مايوهم الانسان نفسه بأنه قد فهم معناها وأدرك المراد منها ! ولكن ما أكثـــر المعانى التى تعشش فى هاتين الكلمتين : الواحد ، والكل ! قد تـــرد الكلمتان على لساننا للتعبير عن فهم سطحى أو تصور من تصوراتنا اليومية العابرة · ألا نقول فى حديثنا اليومى حين يفيض بنا الملل أو عدم الاكتراث : كله واحد ؟ كأننا نحاول بالحكمة المتعبـــة الكسولة أن نتخلص من همـومنا ومتاعبنا ؟ ألا نلجأ الى هاتيـــن الكلمتين فنصنع منهما قالبا نضع العالم كله فيه ، أو نؤلف منهما صياغة نفسر بها الكون كله ؟!

ومع ذلك فقد تطوى الكلمتان كل مشقة التفكير وكل كتمان المفكر · عندئذ نحاول ان نقتفى خطاه وأن نسير على طريقه ، لا نكاد نملك الا السؤال الذى يولد السؤال ·

والترجمة المألوفة لكلمة هيراقليطس المحيرة — وكل ماقاله هذا المفكر المظلم محير ! — تقول : ان من الحكمة أن ننصت لما يقوله « اللوجوس » وأن نتنبه الى معنى ما يقول : ان الـواحد هو الكـــل فاللوجوس يقول شيئا ، أو بالأحـرى يريد أن يعلن عن شيء · هذا الذى يقوله ويريد أن يعلنه هو : الواحد هو الكل ، او الكل هو الواحد ·

ولكن هل فى وسعنا أن نزعم أننا نفهم ما يقوله اللوجوس ؟ وكيف نتصور أن الكل هو الواحد أو الواحد هو الكل ؟ ان هذه الكلمة تحيرنا وقد كنا ننتظر منها أن تهدينا · وربماكان عزاؤنا الوحيد معها أن نعرف أن من الخير دائما للفكر أن يتجول بين أحراش المجهول بدلا من أن يسير على الطريق الهين اليسير ، أن يتعذب ويقلق بدلا من أن يخلد الى الراحة والسكون · فقد عذب الفكر اليونانى المبكر سؤاله عن الموجود ، فكان هذا السؤال هــــو نقطة انطلاقه ، وكان « اللوجوس » هو الأحرف الأولى لقدره ومصيره · واذا كان العالم كله اليوم يطبق نماذج العلم الغربى والتكنيك الغربى ، فلم تكن هذه النماذج المعقدة الا نهاية تطور طويل بدأ بسـؤال الحـــكيم اليونانى الاول عن طبيعـــة الموجود · (1)

***

« الواحد هو الكل » هو التعبيـــر عن طبيعـــة اللوجوس · واللوجوس يقول لنا كيف يكون الواحد هو الكل · ذلك انه يجمع الاضداد المتفرقة فى ذاته كما يجتمع الليل والنهار ، والخريف والصيف ، والحرب والسلام ، واليقظة والمنام · واللوجوس هو وحده الذى يقدر لهذه الأضداد المتباعدة أن تجتمع فيه ، وهو وحده الذى يحملهـــا على التجلى والظهور · فاذا نحن اســـتمعنا الى ما يقـــوله « اللوجوس » استمعنا الى حقيقة « الكل » التى اجتمعت فى « الواحد »

الواحد الأبدى الخالد يتحدث الى هيراقليطس ، واليـــه وحـــده ، وماذا يقـــول ؟ ان الواحـــد هـــو الكل ، وكل ما فى الكـــون من موجـــودات ، مهما قل شأنها وتضاءلت قيمتها ، فهىعنده الحقيقة كلها ، وماخرج عن الأصل والمنبع فلابد أن يرتد الى الأصل والمنبع من جديد ·

الكل هو الواحد والواحد هو الكل ·

ونستطيع أيضا أن نقول أن الكل يصـــدر عن الواحد ، كما ان الواحد يصدر عن الكل · كلاهما مرتبط بالآخر فى تجانس وانســـجام متبادل ، وكلاهما منفق ومختلف فى آن واحد · ولن نتبين

(1) هيدجر ، كلمة هيراقليطس : لوجوس ، الشذرة رقم ٥٠ ، فى (محاضرات ومقالات ، جنترنسكه ، فلنجن) ·

العلاقة بينهما حتى نفهمها فهما « ديالتيكيا » ، أعنى فى اطار علاقة التوتر القائمة بينهما ٠

يقول هيراقليطس : « على أن الكل يـــديره « يحكمه ، يدبره ، يوجهه » البرق ، (١) فالبرق يكشف الكل ، ونوره الخاطف يظهره ويجليه ٠ والبرق هنا هو الاسم الذى كان اليونانيون يطلقونه على « زيوس » كبير الآلهة ورب البرق والرعـــد والصواعق ٠ ومن ثم كان زيوس كبير الآلهة ، هـو اللوجوس نفسه ، وكان اللوجوس او « الواحد هو الكل » هو أكبر الآلهة ، وهو القدر الذى يحـكم الكل ٠ ولكن هل يجيز لنا هذا أن نقول ان زيوس واللوجوس والواحد والكل شىء واحد ؟ هل نفهم من ذلك أن هيراقليطس يقول بوحدة الوجــــود ؟ ان هيراقليطس لايعلم مذهبا ولا يقول بنظرية ٠ انـه مفكر ، والمفكر يدعوك الى التفكير معه ، ولا شىء غير هذا ٠ ولقد حير معاصريه كما حيـــر الأجيال التى جاءت بعده حين قال كلمته المشـــهورة : (٢) « ان الواحد ، المتصف وحده بالحكمة ، يريد ، ولا يريد أن يسمى باسم « زيوس » هو يريد أن يسمى نفسه زيوس ، وهل هناك اسم يليق به أفضل من اسم كبير الآلهة ؟! ولكنه يعود فينفى مايريد ، اذ أين لمنبع الحكمة كلها وكيف لقدرها الوجيـــد ان يحيط به اسم من الأسماء ؟

هيراقليطس هنا ينفى ويؤكـــد فى آن واحـد ، وينسب للآلهة مايسلبه من البشر ، ويدفع بالتفكير لأول مرة على طريق « الديالكتيك » الذى يســمح بالتناقض والمفارقة ، ويجمع بين الأضداد والمتقابلات على الطريق الطويل الذى وصل الى قمته عند هيجل، وهانحن نلمس اليوم آثاره فى الصراع الســـياسى والمذهبى الدائر بين الشرق والغـــرب ٠ فكلمتـه السابقة تحتوى فى ظاهرها على التناقض ، حين تؤكد أن الواحد الحكيم يريد ولا يريد أن يتسمى باســم زيوس ٠ غير أن هذا التناقض لا يعبر عن ضعف فى الفهم أو خطأ فى الحكم ، بل ينبع من تفكير لا يطيق الجمود عند حالة واحدة ولا الوقوف عند طرف واحد، بل يتحرك دائما من حالة الى حالة ، ومن طرف الى طرف (وهو مانسميه عادة بالتفكير الديالكتيكى) ٠

ثم يعود هيراقليطس فيحيرنا حين يقول عبارتـه المشهورة : « ان الطبيعة (فيزيس) تحب التخفى ٠ فالطبيعة هنا (او الجوهر أوالحقيقة) التى من شأنها أن تظهر وتنمو وتتجلى تحب مع ذلك أن تكمن وتتخفى عبارة تنطوى على المفــارقة ، ولكن المفــارقة قائمة فى جوهر الطبيعة نفسها ٠ فمن دأبها أن تحجب نفسها وان تخفى عن الانسان حقيقتها (١) ٠ ولولا أنهـا تحب الاختفاء وتمنع نفسها عن طالبيها لما جذبت اليها الفلاسفة ، ولما سمى هؤلاء محبى الحكمة والمشتاقين أبدا الى القرب منها والتشبه بها ٠

« الطبيعة (ونستطيع ايضا أن نقول الحقيقة أو الجوهر) تحب الاختفاء » ٠

هذه الكلمة ملخص جوهر الفلسفة كلها ٠

فالفلسفة طريق صاعد الى الحكمة ، وشوق دائم اليها ٠ وكلما ازددنا تفلسفا ، ازددنا توغلا فى هذا الطريق الموحش الوحيد ، هذا الطريق الصاعد هـو الذى نسميه عادة « بالديالكتيك »٠ وماازداد نصيبنا من التفلسف الا ازداد حظنـــا أيضا من هــــذا الديالكتيك ، عندئذ نجدكل شىء فى الوجود فىصراع وتغير دائمين ٠ فما من شىء الا وهو فى صراع مع الضد المقابل له ، وما من شىء الا وهو فى صيرورة متصلة وتحول مستمر ٠ ونهر الحياة يسيل عـــلى الدوام ، فنحن لا ننزل فيه مرتين ، ومن العبث أن نتشبث بالموجة ، اذ لا تلبث أمواج أخرى أن تجرفنا ولا يلبث تيار الماء أن يتجدد تحت اقدامنا٠ أنت تنزل فى النهر الواحد ولاتنزل فيه ، ذلك أن النهر الواحد لايبقى نفس النهر ، وأنت أيضالاتبقى علىما أنت عليه فنحن ننزل فى نفس الأنهار ولا ننزل فيهـا ، ونحن نكون ولا نكون مع ذلك ٠ اننا نتغير على الدوام ، وان احتفظنا أمس واليوم وغدا بأسمائنا ٠ كل شىء يسيل على الدوام ٠ كل شىء يخطو الى الامام ولا يبقى على حاله ٠ كل شىء يتغير ويتبـدل ، وما لشىء على وجه الأرض من ثبات ٠ وكل ماهو موجود فلابد له ان يهوى الى العدم ، ان كان يريد أن يتشبث بالوجود ٠ والدهر طفل يلعب ، ويرتب الأحجار على لوح كبير ، وما أروعه من لعب ملوكى يقوم به طفل صغير (٢) : نهار وليل ، وشتاء وصيف ، حرب وســلام ، شبع وجوع ٠ وتعم الحرب وينشب الصراع بين جميـع الأشياء ، وينشأ مافى الوجــود بمقتضى الصــراع والتنازع ٠ فالحرب هى أم الأشياء وملكتها جميعا ،

(١) الشذرة ٦٤ ب ٠
(٢) الشذرة رقم ٣٢ ب ٠

(١) ش ٥٢ب والسطور التاليـــة مســتوحاة من شــذرات هيراقليطس ، مع تصرف قليل ٠
(٢) ش ٥٣

تجعل البعض آلهة وأبطالا ، وتجعل البعض الآخر بشرا ، وتحيل البعض عبيدا ، كما تجعل غيرهم أحرارا(١) غير أن الاضداد تلتقى فى النهاية ، والأعداء لا يلبث الصلح أن ينعقد بينهم ، ويجتمع الكل ومالیس بكل ، ويتآلف المتجانس والمتنافر ، وينسجم القوس مع الوتر ٠ وليس معنى هذا أن الصراع سيتوقف الى الأبد ، أو أن تيار الحياة سيجف وعجلتها ستكف عن الدوران ٠ بل معناه أن التحول مستمر ، وان كنا سندرك الثبات من وراء التحول ٠

ذلك أنه يتفرق ثم يتجمع ، ويبتعد ثم يقترب ، ولا يلبث المجتمع أن يتفرق من جديد ولا يلبث القريب أن يبتعد ٠ غير أن الواحد فى تحوله باق ٠

ونفس الشيء هو الحى والميت ، والمستيقظ والنائم ، والشاب والعجوز ، والحلو والمر ٠ والطريق الصاعد والهابط ، المستقيم والملتوى واحد ونفس الشيء ٠ والخير والشر واحد ونفس الشيء أيضا ٠ انه عنده هو الكل ، كما هو عنده الواحد ٠ والحياة جرة تمزج العسل والمر ، والنصر والهزيمة ، والليل والنهار بلا انقطاع ٠ واذا كان نهر الوجود يسيل على الدوام فان الأبدى يتدفق أيضا على الدوام فى جميع الأشياء وانما يكشف الصراع بين الأضداد عن العدالة الكامنة وراءه ، وتدل الكثرة المتغيرة على الوحدة الباقية ٠

ولكن ماهو هذا الذى يبقى وان تحول ، ويدوم على رغم التغير والتبدل ؟

ان هيراقليطس يسميه تارة بالاله (وأخرى بالدهر ، وثالثة بالطبيعة أو الحقيقة أو الجوهر ٠ انه عنده هو الكل ، كما هو عنده الواحد ٠ النهر الذى يسيل دائما وتتغير مياهه فى كل لحظة ، ويظل مع ذلك هو نفس النهر ٠ فأنت تخوض فيه وتحس بتدافع الأمواج من حولك ، وانسياب المياه على جسدك ٠ وتعرف أن النهر واحد ، ولكنك تعرف أيضا أن المياه تتغير فيه ، والأمواج تذهب وتجيء ، وأن حياتك موت لغيرك ، كما أن موتك حياة للآخرين وفى كل لحظة تسبح فيها فى النهر يأتيك الدليل على أن النهر واحد ومتغير ، وان جسدك واحد ومتغير أيضا ٠ وتعرف أن الزمن باق وان أفنى كل مافيه : ذلك أنك لا تنزل فى النهر الواحد مرتين ٠

(١) ومن هنا كان معنى كلمة الحقيقة (اليثيا هو فى فى أصله الظهور أو التجلى بعد التستر أو الخفاء على نحو مايؤكد هيدجر باستمرار فى تفسيره لمعنى هذه الكلمة ٠





صغيرتى
وأنت تنعمين بالرقاد فى حجر الزمان
وترضعين من جداول الامان
يهدهد الأحلام رأسك الصغير
فتضحكين ..
وتحلمين كم ستسعدين حينما ستكبرين ..
صـــغيرتى
وأنت ها هنا أميرة مدللة ..
تفردين .. تطلبين .. تأمرين .. ترفضين
والزمان خاضع لا حكم له
وحولك القلوب تبتهل
وتهمس الشفاه بالقبل
وترقص العيون بالامل
وأنت عن هذا النعيم تشردين
تفكرين ..
وتحلمين كم ستسعدين حينما ستكبرين .. !!

***

صـــغيرتى ..
وحينما ستكبرين
ستدركين قصة الحياة
وتعـــرفين كيف تنحنى على يد الزمان صـــفوة الحياة ..
وتألمين .. ثم تشفقين .. ثم ترحمين
وتبذلين .. تبذلين .. تبذلين ..
وحينما تلفك اليد العصيبة
وتنزع الاحلام من كفيك حلما بعد حلم
ويملأ الزمان ليلك الوضىء بالرؤى الكئيبة
وتهرع الايام للرحيل يوما بعد يوم
ومن يديها تجرعين كأسها المريرة
ستصرخين :
ياليتنى ظللت فى مهدى صغيرة ..

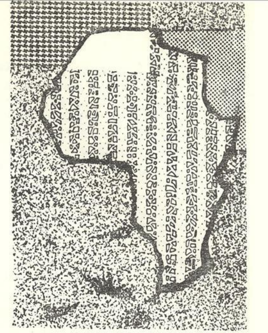
***

صـــغيرتى ...
وحينما ستكبرين
ستعرفين كيف تضحكين حينما
تود مقلتاك لو أراقتا ينابيع الدموع
وتبسمين للذين ليس فى وجوههم شفاه
وتعرفين ما هو الجمود بينما
فؤادك الطليق لا ينى يضج بالحياة
وتزدهى فى ناظريك ألوان الربيع

صغيرتى ..
وحينما ستكبرين
ستعرفين لوعة الحنين
وثورة الاشواق فى القلوب والعيون
وتعرفين وخزة الأرق
وتزخرين والتنهدات تحترق
ستعرفين كم يطول الانتظار
وكيف لا يرى المحب فيه اشراق النهار
ستعرفين .. كم ستعرفين ياصغيرتى
وحينما ستعرفين سوف تهتفين :
ياليتنى أعود طفلة بمهدها الحبيب يازمان
يا ليتنى أعود ..

***

وحينما ستكبرين تكبرين
وبعدما تكر أسراب السنين
ويعرف الخريف وجنتيك
وتذبل الشموع فى يديك
وتملأ الثلوج شعرك الكثيف
ستشعرين أن فوق ظهرك الضعيف
يرقد الخريف
وأن بين جانبيك عشش الجراد
يمتص خضرة الشباب والحياة ثم بعدها
يقيئها سواد ..
وحينما ستغرقين فى الظلام
وتعجزين عن محاكاة الكلام
ستهمسين تمتمات لا تبين
وأنت تقصدين
ياليتنى أعود ابنة الزمان
فأنهل السلام والأمان
أعود طفلة
يا ليتنى أعـود



أدب شمال إفريقيا في اللغة الفرنسية

بقلم: لين أورتزن

ترجمة: توفيق حنا

تضم قوائم دور النشر الباريسية الكبرى كل عام مايقرب من ستة كتب جديدة بقلم ادباء من عرب شمال أفريقيا ، وقد ظهر حتى الآن ٢١ كتابا لثمانية أدباء من بينهم كاتبة واحدة هي آسيا جبار ، ترجم منها ثمانية كتب الى اكثر من لغة أوروبية اخرى ٠

ويتزايد عدد الكتاب الذين يكتبون فى لغة غير لغتهم الأصلية يوما بعد يوم ٠ فهناك كثير من الكتاب الهنود ــ من بينهم كمالامار كاكانداياـ يكتبون اعمالهم باللغة الانجليزية ، كما يوجد قصاصون من وسط افريقيا او من الجزر الكاريبية ينشرون انتاجهم فى فرنسا وفى انجلترا ٠ وفى وسط هذا الجمهور من الأدباء تبرز مدرسة الكتاب العرب من شمال أفريقيا التى يتميز اسهامها بالأصالة ٠ فأعمال هؤلاء الكتاب جميعا تنبع من العالم العربى بكل تفاعلاته ومشكلاته رغم أن وسيلتهم التعبيرية هى اللغة الفرنسية ٠ ويرجع تاريخ هذه الحركة الأدبية الى عام ١٩٥٢ عندما ظهرت فى فرنسا لأول مرة اعمال ثلاثة ادباء من الجزائر هم محمد ديب ، ومولود فرعون ومولود معمرى ٠ ويشترك هؤلاء الثلاثة فى انهم ولدوا جميعا من عائلات فقيرة وبفضل المنح الدراسية تمكنوا من متابعة دراساتهم العليا ٠

ولد محمد ديب عام ١٩٢٠ قرب الحدود بين الجزائر والمغرب ، وبعد ترك الكلية وجد صعوبات كثيرة فى الحصول على عمل ، واضطر الى التنقل بين حرف ومهن عديدة متباينة اذ عمل صانع سجاد ومحاسبا ومدرسا فى مدرسة ابتدائية ٠ وبدأ ديب حياته الصحافية فى جريدة محلية ، ثم أسهم بمقالاته وقصصه القصيرة فى كثير من المجلات الجزائرية التى تصدر باللغة الفرنسية ٠ وكتب بعد ذلك روايته الأولى (المنزل الكبير) التى صدرت فى باريس ضمن مجموعة تضم أعمال بعض أدباء البحر المتوسط ٠ وتجرى معظم حوادث هذه الرواية فى هذا المنزل المزدحم بساكنيه ، وأهم شخصياتها أرملة عربية وابنها عمر ، وهو ولد مرهف الحس اعتاد حياة البؤس والحرمان ، وعن طريق شخصية عمر يرى المؤلف ويسمع وينفذ الى أعماق الحياة اليومية التى يعيشها جيرانه من المعوزين ، ويتعرف بذلك الى نظرتهم للواقع الخارجى حولهم ٠ ويوفق أديبنا كل التوفيق فى هدفه من وراء هذه الرواية فى أسلوب يتدفق شعرا وبساطة ، مما يجعل القارىء مرتبطا كل الارتباط بجو هذا المنزل ، مشغولا بهموم ساكنيه وأزماتهم وقد شجع حصول هذه القصة على جائزة أدبية فرنسية على ترجمتها الى أربع لغات أوروبية أخرى ٠

وفى الرواية الثانية لمحمد ديب (الحريق) يترك عمر ــ نفس بطل الرواية الأولى ــ المدينة الى قرية جبلية وجد فيها نفس البؤس والفاقة والحرمان ٠ ولكن حواس عمر تتيقظ فى هذه القرية بفضل جمال

الطبيعة حوله ويلمس بنفسه لماذا يرتبط الفلاحون العرب بأرضهم ، بعاداتها وتقاليدها ،ويتمسكون بالبقاء فيها • وفى عام ١٩٥٨ ـ أتم محمد ديب هذه الثلاثية التى اطلق عليها اسم (الجزائر)عندما نشر روايته الثالثة : (نول النسيج) وفيها نلتقى بعمر يعمل ويكدح فى ورشة نسيج ليكسب عيشه • وقد كتب ديب هذه الثلاثية فى اسلوب جميل ينساب فى بساطة وسلاسة ، وان اقتصرت على ان تكون مجرد متابعة لشخصية عمر فى مراحل نموه داخل اطار ضيق من الأحداث •

***

أما رواية (ابن رجل فقير) فهى العمل الأول الذى أصدره « مولود فرعون » وهى ـ مثل روايات محمد ديب ـ ترجمة ذاتية فى ثوب رواية • وقد ولد مولود فرعون فى احدى قرى الجزائرالجبلية سنة ١٩١٣ وبفضل منحة دراسية التحق بكلية المعلمين فى مدينة الجزائر ، وهو يعمل الآن ناظرا لمدرسة ابتدائية فى منطقة مسقط رأسه • وكان لهجرة أبيه الذى كان يعمل فلاحا فى القرية ـ الى فرنسا لعجزه عن متابعة الحياة على أرضه الضئيلة أثر عميق على نفس فرعون حتى أنه جعل منها الحدث الرئيسى فى روايته (ابن رجل فقير) ونراه فى الروايتين اللتين أصدرهما بعد ذلك يحاول فى مقدرة وابداع علاج وتطوير موضوع هذه الهوة الواسعة بين العرب الذين زاروا فرنسا ، وبين الفلاحين المقيمين فى قراهم الذين لم يرضوا أو لم يتمكنوا من تركها • وقد حصلت رواية فرعون الثانية (الأرض والدماء) على جائزة أدبية فرنسية وترجمت ونشرت مثل قصته الأولى فى المانيا •وتحكى لنا هذه الرواية قصة عربى كان يعمل فى فرنسا ثم عاد الى قريته ومعه زوجة فرنسية ، وهى ابنة غير شرعية من امرأة فرنسية لعمه الذى قتل مصادفة وفى القرية يحاول شقيق العم القتيل البحث عن القاتل ، ولكن أحد اقربائه يتمكن من تحويله عن فكرة الثأر والانتقام ونلمس فى هذه الرواية المتاعب والمشاق التى يلاقيها الزوجان ويعانيانها بعد تركهما فرنسا وانتقالهما الى هذه القريةالبائسة المتخلفة • ورواية فرعون الثالثة (الطرق الصاعدة) هى أحدث رواياته ، وفيها يتابع أديبنا سيرة الاسرة التى بدأ قصة حياتها فى روايته الثانية •

ونحن نلمس فى أسلوب ديب وفرعون القدرة على البناء المتماسك والرغبة الصادقة فى تصوير وتفسير الحياة اليومية التى يعيشها الناس البسطاء حولهم وذلك فى نطاق حيزهما الضيق ومجالهما المحدود • أما « مولود معمرى » فقد أتاحت له ظروفه وتجارب حياته أن ينتقل فى رواياته وأعماله الى مجال افسح وجو أوسع وأرحب • ومولود معمرى من أبناء نفس المنطقة التى ولد فيها فرعون وقد تمكن هو أيضا بفضل منحات دراسية من اتمام دراسته حتى أصبح معلما •

ولد معمرى عام ١٩١٧ فى عائلة تشتغل بالزراعة وعندما التحق بمدرسة الرباط الثانويةكان محصوله من اللغة الفرنسية ضئيلا ، ثم أتم دراسته بعد ذلك فى مدينة الجزائر وفى باريس • وفى الحرب الاخيرة حارب مع الحلفاء فى ايطاليا وفرنسا وألمانيا وهو يقوم الآن بتدريس مادة الادب الفرنسى فى مدرسة فاس الثانوية •

وروايته الأولى (سفح التل المنسى) لاتزال تطبع بعد مضى ثمانية أعوام على نشرها ، وقد بيع منها اكثر من ١١٫٠٠٠ نسخة • وتعالج الرواية حياة الناس فى قرية من القرى الجبلية بعاداتها وتقاليدها وبما فيها من بؤس وقسوة وحرمان ، عن طريق قصة حب تدور بين فتى وفتاة من شباب هذه القرية • ويظهر مولود معمرى نضجا أدبيا فىروايته الثانية « نوم العادلين » وهى أول رواية من انتاج هذه المدرسة الأدبية الجديدة تترجم الى اللغة الانجليزية وتنشر فى بريطانيا وأمريكا • وتزدحم هذه الرواية بألوان من الصراع والكفاح فى اسلوب قوى وفى جو مشحون بالأحداث والشخصيات • والشخصيتان الرئيسيتان فى هذه الرواية ـ ارزقى وسليمان ـ هما ابنا قروى بسيط اعتقد فى نفسه أنه ملعون بسبب جريمة قتل ارتكبها أحد أجداده منذ ثلاثة قرون • واذ ينعدم التفاهم تماما بين الأب وبين أرزقى الذى يدرس ويأمل بعد دراسته أن يصبح معلما ، يهرب الولدان من هذا الجو الخانق وبينما يصير أرزقى ضابطا فى الجيش الفرنسى نجد سليمان يعمل فى مزرعة كبيرة • وقضى على البطلين أن يفقد كل منهما المرأة التى يحبها • فحبيبة أرزقى فرنسية ترفض أن تعود معه الى الجزائر ،أما سليمان فقد أرغم على الزواج من ابنة قريب عربى غنى بسبب دين كبير له فى عنق والده الفقير • ويعالج معمرى نفس الموضوع الذى تناوله فرعون فى رواياته وهو هذه الهوة التى تفصل بين الجيل الجديد

والجيل القديم وان كان ذلك بشكل اعمق واعنف وهو يريد أن يقول أن الصراع الفردى الحقيقى ليس صراعا بين فرنسى وعربى بل هو الصراع العنيف بين العالمين الجديد والقديم ، الذى يتخذ شكلا حارا فى شباب الطبقة المثقة الذين فقدوا ايمانهم بعقائدهم وتقاليدهم القديمة دون أن يوفقوا الى عقائد وتقاليد جديدة تملأ فراغ حياتهم • ولكننا لانلمس ازدراء لهذه التقاليد والعقائد القديمة ولتعلق الناس فى ثنايا الرواية حنينا الى القديم عندما كانت بها حتى اليوم بل نلمس الحياة بسيطة مستقيمة تتحرك فى وضوح وصراحة ، عندما كان الشرف يسود سلوك الناس وكان الايمان بالله قوام الحياة، أما الآن فان الكاتب يرى ان الفوضى والأضطراب قد سادا العلاقات والمعاملات • وفى احدى الخطابات التى يكتبها الوالد – عن طريق أحد الكتبة العموميين – لابنه سليمان تقرأ هذه الكلمات : (لقد اصبحت الأشياء جميعا سواء ، ولم يعد هناك شىء يحترم » ثم يتابع حديثه قائلا : (أعادت الحرب الى قريتنا كل الرجال الذين كانوا قد هاجروا الى فرنسا ، هؤلاء الذين تركونا منذ زمن بعيد حتى كدنا ننسى كل شىء عنهم ، عادوا الينا بعادات جديدة وبطريقة فى الحديث والكلام جديدة حتى أن قلبى يدمى وأنا أراهم وأسمعهم • عد ياولدى الى وطنك حتى ولو كنت مفلسا • انى أفضل أن أراك معى هنا حتى ألمس بنفسى أنك مازلت قادرا مثل الآباء والأجداد على التمييز بين الطيب والخبيث وبين الخير والشر • أنا لاأود أن انتظر يوما تعود فيه وأنت تتعثر وتتخبط مثل أعمى فقد القدرة على الرؤية فى النور ، ولا أحب أن أراك مضطربا متحيرا وقد فقدت الاحساس بالتوازن والانسجام ، وأصبحت ترفض كل شىء بسبب اتصالك بالغرب ، وأصبحت مثل أبناء هذا الغرب لا تفكر الا فى شهوات الجسد ، وأصبحت وكأنك فى بيداء خلت من الناس لايهمك الا ملذاتك ، وانى لذلك أتوقع عودتك)

ومن الأدباء : ديب وفرعون ومعمرى ، وهم الجيل الأول لهذه الحركة الأدبية ، تتكون مدرسة واقعية تنهج فى علاج مشاكل الفقر والاحياء الشعبية المحرومة فى المدينة وفى الريف نهج أميل زولا ، رائد المدرسة الواقعية ويكفى أن نذكر وصف محمد ديب الانسانى الرائع القاسى فى روايته (المنزل الكبير) للأم المعجوز التى أصابها الشلل والتى كانت فى أيامها الأخيرة تنتقل كل ثلاثة أشهر بين ابنها وابنتها بسبب عجز كل منهما عن اعالتها والسهر على صحتها •

وفى كل اعمال هذه المدرسة الادبية نلمس رقة هذه الرواية الشعرية وهذه الغنائية النثرية التى تتقارب فى صفائها ونقائها رذاذ المطر المتساقط ، كما أضافت هذه المدرسة الى الأدب الفرنسى المعاصر نغمة جديدة ولونا جديدا ورعشة جديدة منبثقة من الجزائر • وقد أغنى هؤلاء الكتاب العرب – مثل اخوانهم من الروائيين الهنود الذين يكتبون بالانجليزية – عن طريق ايقاع لغتهم وموسيقاها الخاصة تلك اللغة الجديدة التى توسلوا بها للتعبير عن ذواتهم وعن طريق ايقاع لغتهم وموسيقاها الخاصة تلك اللغة الجديدة التى توسلوا بها للتعبير عن ذواتهم وعن بيئاتهم التى انطلقوا منها •

ونحن نتساءل عن مصير عملهم هذا : أيزداد عمقا وأهمية ؟ أم أن هؤلاء الادباء قدموا كل مالديهم وان لهم أن يتركوا مكانهم لأدباء الجيل الجديد من هذه المدرسة ؟ فنحن لم نقرأ لمولود معمرى شيئا جديدا رغم انقضاء خمس سنوات على قصته الأخيرة التى كانت تحمل أطيب الوعود لأعمال كثيرة رائعة •

ولكننا نقرأ هذا العام لمحمد ديب كتابا جديدا سيجل به خطوة هامة فى نموه الأدبى ، اذ نراه فى (صيف افريقى) يبعد عن عناصر الذاتية والغنائية والفردية التى طبعت أعماله الأولى ، ويخرج من عالمه الخاص ومن ذاته الداخلية محاولا أن يصور لنا عائلات عربية من مستويات مختلفة ذات أنماط متنوعة من الحياة والسلوك تتوازى وتتباعد على صفحة هذه المدينة الواحدة التى يعيش فيها الجميع تحت وطأة القيظ – صيف شمال افريقيا • وتدور معظم أحداث الرواية حول عائلة مختار راعى – وهو موظف حكومى – التى تتكون من زوجته وابنته وأم عجوز تقدمهم لنا الرواية وكأنهم يقضون وقتهم دائما جالسين فى حديقتهم يتناولون الشاى والجو شديد الحرارة لاتفلح مياه النافورات فى تخفيف حدته • وفى كل مساء يأتى لزيارتهم شقيق مختار وهم فى أحاديثهم يكررون نفس العبارات ويعيشون نفس المشاعر والاحاسيس والانفعالات وكأننا نشاهد احدى مسرحيات تشيخوف • والوقت يبدو فى هذه الحديقة وكأنه لايتحرك ولايتغير ، وكل شىء فى هذا الجو يبدو ساكنا راكدا ركود هذه الحياة

العائلية واستقرارها التى يصورها محمد ديب فى صفحات قليلة وبأسلوب واضح قوى يمتاز بالتركيز والاقتصاد ، ولكن الحياة الخارجية المضطربة المتغيرة تقتحم هذا الجو الراكد الساكن المطمئن • فالابنة — زكية التى أتمت دراستها تريد أن تصبح معلمة • وبعد أن يوافق والدها يعود فيرفض • وتحتج زكية : فيما اذن هذا الجهد الشاق الذى بذلته حتى حصلت على الدبلوم ، اذا كان مصيرها أن تقضى عمرها تعيش مثل غيرها من النساء وهنا تنفجر الجدة العجوزثائرة على حفيدتها المتمردة :(هل ترين الى اىحد وصلت بك دراستك ، حتى فقدت احترامك لنا — احترام الكبار الذين كانوا سبب وجودك فى الحيـــاة ؟ صدقينى ياابنتى : كان التعليم سبب انحراف هذا الجيل الناشىء عن طبيعته النقية المستقيمة • شد ما ترهقنى هذه المشاهد التى تمثلينها أمامنا وكأنك شهيدة تساقين الى المجزرة •• كل هذا لأننا نتحدث عن زواجك) وتعكس رواية (صيف افريقى) تأثر الشخصيات بالمعركة الدائرة فى واقعهم الخارجى ، وتبدو حياة هذه الشخصيات فى حالة توقع وتوتر وتعلق تحت وطأةهذا الواقع الخارجى القلق ،الأمر الذى يجعل من هذه الرواية عملا فنيا ذاقيمة •

***

عاش محمد ديب مع أدباء الجيل الاول فى الجزائر بينما قضى الجيل الجديد من أدباء شمال افريقيـــا سنوات عديدة فى فرنسا ، ومن ثم كان اهتمامهم بالفكرة والصنعة الفنية أكثر من انشغالهم بهمـــوم مواطنيهم ومشاكلهم • ونحن نلمس فى اسلوبهـــم المرارة والتهكم والعنف • ولا يفصل هذين الجيلين غير عشرسنوات ولكنها سنوات حاسمة قاسية• فهذا الجيل قد نشأ ونما فى فترة الحرب القلقةالمضطربة وعاش أبناؤه هذا الشعور بالضياع وخيبة الأمـل الذى ساد فى أعقابالحرب • ومع هذا احتفـــظ أدباء هذا الجيل الجديد بعقيدة الجيل الاول وايمانه كما أنهم عالجوا نفس المشاكل والموضوعات •

ومن أدباء هذا الجيل الجديد « مالك حداد » الذى أصدر أخيرا رواية « التلميذ والدرس » التى تعتبر مرحلة متقدمة فى طريق نموه الأدبى •

وولد حداد فى قسنطينة وقضى فى فرنسا سبــع سنوات من عمره البالغ ٣٣ سنة وبعد ان درس القانون فى جامعة ايكس — ان بروفانس فى جنوب فرنسا عاد الى الجزائر حيثاصدر مجلة (التقدم) الأدبية • ومنذ عام ١٩٥٥ استقر فى باريس حيث بدأ نشاطه الأدبى بديوان شعر رحبت به الدوائر الأدبية الأوربية أجمل ترحيب • وفى روايات حداد نلمس صنعة الشاعر الفنية وقدرة الراوى الذى يجمع فى اسلوبه بين الصورة الشعرية والعبـــارة الفلسفية • وروايتاه الأوليان هما تجربة جديدة فى الشكل ، كما انهما تتميزان بالجدة فى الموضـــوع ولعل مايهز مشاعر قارىء هاتين الروايتين هو حزن المؤلف اكثر من بؤس وشقاء الشخصيات • ولهـــذا تبدو الحكاية والشخصية والأحداث باهتـــة بجانب هذا التيار المتدفق من الاسلوب الفنى والعبـــارة الأنيقة • وهكذا يغلب على هذين العملـــين المذهب الانطباعى فى لمعان وبريق رمال الصحراء وفى تفاؤل مرير — على حد قول الفنان نفسه : (لا أظن أن فى سلوكنا مثل الآخرين مايبعث على الشعور بالخجل والضعة ، ذلك لأن الآخرين ايضا لايمكنهم أن يسلكوا غير سلوكنا ، ولايمكنك هذه الأيام أن تكون فريداالا اذا غنيت فى مجموعة حتى يسمع صوتك)

وفى روايته (التلميذ والدرس) اهتم حـــداد اهتماما خاصا بالحوادث والعقدة ، بينما اتخـــذ لحكايته الشكل الفنى الشائع ، ففىهذه القصـــة نجد طبيبا عربيا فى جنوب فرنسا يستعيد احداث ماضيه فى ليلة لم يجد فيها الى النوم سبيلا وكان سبب هذا الارق وتدفق هذه الذكريات أن صديقا عزيزا يعمل جراحا — وكان موضع حبه واعجابه — بلغه انه يحتضر • وكانت معه فى الغـــرفة ابنتـــه فضيلة تطلب منه ان يجهضها وأن يخفى حبيبها ،وهو مجاهد عربى يبحث عنه البوليس، ويرفض الطبيبأن يساعد هذه المنكوبة ،فليس فىماضيه التافه مايدفعه الآن الى ذلك ، ولكنه يوافق أخيـــرا عندما يعرف أن صديقه المحتضر كان يخفى هذا المجاهد فى داره

وقد عالج حداد فى قصصه — مثل مولود معمرى هذه الهوة التى تفصل الجيلين ولكن علىنحو اعمق فالابنة فضيلة تصبغ أظافرها ، وتدخن ، وتستخدم فى حديثها الكلمات الفرنسية عندما تتحدث عـــن مشكلات العالم العربى وهى تنظف أسنانها بالمعجون بدلا من السواك ، حتى أن أباها يعلق على هـــذا كله فى كلمات ساخرة (أحمد الله ان مات ابى قبل أن يراك فى هذا الحال • انى أذكر كيف صدم عندما شاهدنى يوما أركب دراجةوأنا ارتدى بنطلونا قصيرا ولايزال الكبار فى قريتى يتحدثون عن هذا الابن الذى كان يدرس الطب فى باريس ويرتدى ملابس

الاطفال رغم أنه كان كبيرا يحلق ذقنه وكان فى سن تؤهله للزواج ٠ولم ينس والدى هذا الحادث ابدا ولم يغفر لى هذا السلوك ، وكان يذكرنى به عندما كنت أذهب لزيارته كل عام)

***

ويمتاز اسلوب حداد فى هذه الرواية كما هو فى كل رواياته ، بالجدة والتدفق ، غير أنه يؤخذ على هذه الرواية اصرار المؤلف على أن يتدخل دائما بين القارىء وبين شخصياتها ٠ فهو يغفل ان قيمة القصة وما تقدمه من متعة فنية تعتمد على حركة الشخصيات وحياتها لا على أفكار المؤلف التى يسجلها فى شكل تقريرى فى ثنايا الرواية ٠ وفى هذه الرواية يقف حداد فى صراع مع المدنية الحديثة التى تفتقر كما يقول الى مجد الله وعظمته ويقول حداد على لسان الطبيب : (اذا كان الايمان قد اقام الكاتدرائيات فان الضرورة هى التى اخترعت القطارات ٠٠ أنا لا اقيم وزنا للعلم أو للصنعة الفنية مالم أجد فيها حياة وروحا ،وليست الروح بحاجة الى مصعد آلى لتصل به الى الجحيم أو الفردوس ٠٠ واذا سمحنا لهذا العلم الثلجى البارد أن يستمر ويتقدم فى طريقه هذه فلن يبعد ذلك اليوم الذى نضع فيه قطعة النقود فى آلة ما لنستمع الى صلاة الجمعة ثم نقول هنا قد ذهبنا الى الجامع وصلينا ٠٠ أو تتمكن آلة أخرى من اجراء عملية جراحية كما كان يفعل صديقى الجراح ولكن هذه الآلة لن تقدر أن تحمل لى ابتسامة صديقى ــ تلك البسمة الالهية الرائعة ٠

وتسود مثل هذه الاحاسيس والمشاعر والانفعالات أعمال الأدباء من جيل مالك حداد وبخاصة اعمال ادريس شرايبى وهو مغربى يقارب عمره عمر حداد وقد بدأ شرايبى نشاطه الأدبى باصدار روايتين ٠ ولكنه تحول الى كتابة القصة القصيرة ، وهى الشكل التعبيرى الذى يتفق مع طبيعته الفنية ومزاجه الأدبى

ومجموعته القصصية (من كل الآفاق) وهى أحدث أعماله التى نشرها أخيرا ، تؤكد لنا تفوق شرايبى ونموه الأدبى وتقدمه الفنى وامتيازه على أدباء شمال أفريقيا من ناحية فنية الاسلوب ومن ناحية الخيال البعيد النافذ ٠ وتتميز هذه المجموعة كذلك بعنصر الخرافة الشرقية والمقدرة على التصوير الناجح وبالنغمة الطاغية التى تفرض نفسها على جو القصص فتسيطر على انتباه القارىء واهتمامه ٠ ففى هذه المجموعة من القصص يقدم لنا الفنان المحرومين والبؤساء ٠ ومع انه جعل شخصياته الرئيسية من العرب الا أنها تمثل المساكين والمحرومين والانقياء القلب والضمير فى الجنس البشرى كله ٠ ولهذا تتدفق قصص شرايبى بالحزن العميق وبألوان المشاركة والتعاطف والأنين وان سادت هذا الجو القاتم روح من الفكاهة الساخرة وفى قصة (بقايا انسان) يقول رجل عجوز لابنه الذى ضحى كثيرا فى سبيل تعليمه (لن أترك لك بعد موتى بيوتا ليست الا أكواما من الاحجار ، ولن اترك لك نقودا ليست قطعا من الورق ، ولكن سوف أترك شيئا أعظم من كل الثروات التى يتركها الأدباء للأبناء ، سوف أترك ثروة انسانية منخبرة فى الحياة ، سوف أترك لك قدرة على المحبة وعلى الايمان)

***

وفى قصة (الكيس) نلتقى بشخصية رجل عربى يعمل فى مزرعة فرنسية ٠ وفى مخزن المزرعة نسمعه يقول لامرأة فرنسية تحاول اغراءه واغواءه : اسمعى ياماري ، أنا صريح مثل هذا الرغيف وبسيط أيضا مثله وأنا مثل هذا الكوم من التبن الذى نرقد عليه ــ بدائى وآلى ٠ اسمعى جيدا ياماري ، اذ كنت تبحثين عن اللذة والمتعة فخير لك ولى أن تبتعدى ودعينى اشترى لك لعبة تعبثين بها ٠ أما اذا كنت جادة فى عواطفك وتريدين شيئا آخر غير العبث والتسلية وقتل الوقت ، فاخبرينى فى صراحة ووضوح ، كل ما أطلبه منك ياماري هو ثقة بسيطة صريحة مثل هذا الخبز ٠ وأنا ياماري لاأشرب الخمر ولا أدخن ولست مرتبطا باحد وانا اليوم هو أنا غدا ، فلن أتغير)

ولكنه فاجأها يوما مع رجل آخر ، فتركها حاملا معه فى كيس ابنه منها وسار على قدميه عائدا الى بلده ٠ وفى مكان مكشوف فى الغابة وضع الطفل ومضى يبحث عن بقرة يحلبها ولما انتهى من ذلك لم يتمكن من العثور على المكان الذى ترك فيه ابنه ، وأخذ يبحث عبثا ثلاثة ايام بلياليها ٠ وفى نفس الوقت كانت زوجته ورجال البوليس والصحافة فى اثره يبحثون عنه وعن الطفل ٠ ويميل شرايبى فى اغلب قصصه الى أن يبدأ من الحاضر ثم يعود الى الماضى يسترجع أحداثه التى انتهت فى اللحظة الحاضرة فهو يفتتح قصته بلحظة درامية ثم يصور لنا بشكل تراجعى فى الزمن قصة الحدث

الذى انتهى الى هذه اللحظة الدرامية • ففى قصة (الكيس) تبدأ القصة وبوجيمة راقد ـ وقدارهقه البحث وهـــده اليأس ـ فى مكان من الغابة بعد أن ضل طريقه الى طفله • وتنتهى القصة بهذه الصورة (وتعثر وهو يسير فى خطوات مضطربة الى الطريق فى نهاية الليلة الثالثة • وكانت عيناه مغمضتـين وقدماه متجمدتين • وعندما جاء رجال البوليس وضعوا فى يديه القيود وجروه الى مفترق الطـرق حيث كان ينتظره رجال الصحافة • وعندها ما فتح بوجيمه عينيه وشاهد هذا الجمع من الرجـــــال المحتشد حوله مثل خلية نشطة من النحل ،صاح فى بساطة « ما اعجب أن يضحى هذا الجميع من الناس بوقته ليبحث معى عن ابنى ، أنا الذى كنت أنوى العودة الى بلدى حيث ولدت وكأنى حرمت من كل أمل أعيش له هنا »

***

ويبدو من هذه المجموعة أن شرايبى قد وجد فى القصـة القصيرة أسلوبه الفنى وطريقته فى الأداء والتعبير ، أما حداد فهو فى طريقـه نحـو أسلوب فنى متميز خاص لعله يجده فى الشعر • وهو الآن فى سبيل اعداد كتابين : بحث ادبى وديوان شعر آخر وحداد صديق لشعراء كثيرين ، يبرز بينهم كاتب ياسين وهو ينتسب الى نفس المنطقة التى ولد فيها حداد وله أيضا نفس عمره •

وفى باريس نشر ياسين ، فى عامه الســـابع والعشرين ، روايته الاولى (نجمة) وهى عمل فنى ناضج مكتمل قال عنها ناقد فرنسى مشهور :«قليلة هى الأعمال الأدبية التى يخرج مؤلفها فى أسلوب كتابته ، فى جرأة وشجاعة ، عن الايقاعات المألوفة التى تعودنا عليها » ولا نجد بين هؤلاء الأدباء العرب من قبل من يقوم بأى تنازل فنى أو أدبى فى سبيل ارضاء قرائه ، رغم أنهم يوجهون أعمالهم الى جمهور غربى ، فهم عرب يعالجون تلك المشاكل والأزمات التى تواجه عرب شمال افريقيا • ولعل تمسكهم بهذه النظرة الخاصة واحتفاظهم بفلسفتهم وأفكارهم الأصيلة هو سر نجاح أسهامهم فى الادب الأوروبى الحديث • ويندفع ياسين فى هذه الاصالة والجدة الى اقصى حد حتى ان الناشر الفرنسى شعر بوجوب وضع مقدمة تفسيرية للقراء عنه •

وقد اتجه ياسين بعد ذلك الى المسرح عن طريق الشعر الحر ، وقدم فى مجلد واحد ثلاث مسرحيات قصيرة وملحمة شعرية ووضع لهذه المجمـــوعة عنوان « حلقـة الثأر » وتثبت لنا هذه المجموعة أن هذا الشكل الفنى ، بمطالبه ، والتزاماته القاسـيـة يسير مع موهبته ويتفق وعبقريته الخلاقة المجددة.

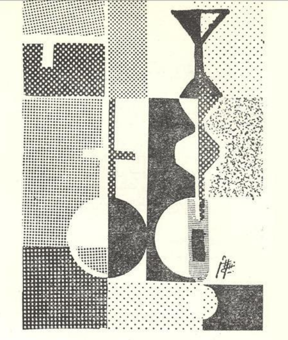
وفى روايته ومسرحياته يعبر ياسين اصـــدق تعبير عن الجزائر الثائرة القلقة المضطربة وان كانت شخصياته رموزا تشير الى حقائق عامة كلية تنطبق على العرب كما تنطبق على العالم كله ، اذ انهـــا تعبر عن مشكلة الفرد الذى يبحث عن طريق يخلص به من وطأة الاتجاهات الجماعية المتزايدة واهم ما قدمته لنا مسرحيات ياسين انها جددت امامنا المأساة اليونانية الكلاسيكية • ويستخدم ياسـين مثل اليونان ، الاقنعة والكورس على نحو صادق فعال • ولكنه لايستخدمها ، مثل المسرحيين اليونان فى نهاية مشهد أو للتعليق على حدث من الأحداث بل هو يتوسل بها للدخول الى المسرحية ولابراز حوادثها •

وياسين دائم المحاولة والبحث عن طرق تعبيرية مبتكرة ، وهو يعمل منذ عامين فى تأليف رواية جديدة •

ويشكل مستقبل هؤلاء الادباء والكتاب والشعراء من شباب الجيل الجديد ـ ياسين وغيره ـ مشكلة فريدة •فهم يكتبون بالفرنسية التى تعلموا بها وتمكنوا بذلك ان يصلوا عن طريق انتاجهم الى جمهور عريض من قراء اللغة الفرنسية ،ولكنهـم يكتبون أساسا عن العرب • والمشكلة الآن هى مشكلة اختيار أمام هؤلاء الأدباء العرب : الاندماج فى التقاليد التعبيرية الفرنسية والاهتمام بالموضوعات الفرنسية ومعالجة مضمون الحياة الاوروبية أو العودة الى منابعهم الاصلية تعبيرا وموضوعا ومضمونا ونحن نتساءل اخيرا هل يمكن لهؤلاء الادباء ان يندمجوا فى الأدب الفرنسى دون أن يفقدوا هذه النكهـــة الفنية التى تميز ادب شمال افريقيا والتى تطبـع حتى الآن كل اعمالهم فى اللغة الفرنسية ؟هذا هـو مايهدف اليه جيل الشباب الذى يعيش فى أوربا اليوم • وايا كان الأمر فان هؤلاء الادباء العـرب يكونون ظاهرة ادبية جديرة بالاهتمام والتقدير فقد اخلص هؤلاء الادباء فى عرض جانب من وجهــة النظر العربية للقراء فى الغرب •

فى المنهج العلمى عند جابر بن حيان (٧٣٠-٨١٣م)

بقلم
مصطفى لبيب



هو أبو موسى جابر بن حيـــان الأزدى الطوسى ، أول من نبغ فى الكيمياء من علماء الاسلام والمنشىء لموضوعاتها ومناهجها ، يكاد مؤرخو العلم فى الشرق واغرب يجمعون علىأنه بحق ، الممثل العظيم للكيمياء الاسلامية فى عهدها المبكر وامام المقربين فيها ، حتى أنهم يخصونها به فيسمونها علم جابر(١)

ويحمد تاريخ العلم لجابر أنه اعتبر الكيمياء علما شريفا جديرا بأن توجه اليه جهـود الباحثين ، بل عدها أصلا لتعلم الحكمة والفلسفة (٢) اذ لا يتم لنا تحصيل علم الكيمياء ولا ادراك غايته الا بعـد تحصيل علوم عدة ، « فهو يأتى بعد علم الطبيعيات لأن الظاهر فى هذه الصناعة يجب أن يكون ذكيـا شديد التصـور لأحـوال الحســاب الذى هو الأرتماطيقى وأيضا بالهندســة ، وتام الأداة فى صناعة النجوم وكاملا فى علم التأليف(٣) لاضطراره

(١) حاجى خليفة : « كشف الظنون » ح ٢ ص ١٥٣١ ، ابن خلدون . « المقدمة » ص ٥٠٤ ، وكذلك :
Holmyard, E. J. Makers of Chemistry P. 63
Sarton G. «Introduction to the History of Science Vol. I. P. 532

(٢) تظهر مكانة الكيمياء بوضوح فى علمجابر من تصنيفه للعلم الذى اثبته فى كتابه : « الحدود ص ١٠٠ ـ ضمن مجمـوعة « كراوس » .

(٣) أى علم التأليف الموسيقى . يقول حاجى خليفـة تحت عنوان « الموسيقى » : موضوعه النغم من حيث كونهـا ملائمـة وغير ملائمـة وهو موضوع علم التـأليف والازمنة المتخللة بين

الى ذلك فى هذه الصناعة ،وقد يحتاج الىعلم الطبايع وأحوال الطبيعيات كلها لما تدعو اليه هذه الصناعة لتمام هذا العلم وهو يحتـاج الى علـم الطبيعة .. لأجل الاحاطة بالأنواع التى فيها وبها يتم العمل(١) فكان بذلك أول من خلصها مما اقترن بها من أوضاع المهانة وسوء التقدير ، وأزاح عنها ســتار السرية والكهانة ، وفض منحولها ظروفالاحتكار والتحايل فى وقت كانت فيه ـ ومن قبـله ـ كما يقـول « هولميارد » موضوعا للشعوذة والجـدل لا للبحث العلمى » . وقد درج المؤلفون ومصنفو العلوم عند العرب ـ من بعد جابر على اعتبارها « أحد فروع الحكمة الطبيعية السبعة » (٢)

وقد نبغ جابر فى علوم الطبيعة والكيمياء والطب وما نسميه الآن « بالتاريخ الطبيعى » والفلسـفة والتصوف وألف فيها جميعا ، وترك لنا انتـاجا خصبا كان ثمرة عبقـرية فذة ـ دون منـازع ، اذ ليس ثمة ما يكشف فى المؤلفات الاسلامية الأخرى

الفقرات من حيث كونها موزونة وغير موزونة . وقيل موضوعه النغم من حيث يعرض لها التأليف . وقيل من حيث تعرض لها نسب عددية مقتضية للتأليف » ـ كشف الظنون ـ مجلد ٢ ص ١٩٠٢ .

(١) جابر بن حيان : « كتاب البحث » ـ مخطوط ـ ص ٤و٥

(٢) فلينو ، كرلو . « علم الفلك وتاريخه عند العرب فى القرون الوسطى » ص ٢٧ ـ ٢٩

– أو حتى الأوربية فيما بعد – عن مثل هذا العلم الغزير والاحاطة الموسوعية بتصانيف القدماء ومنابعها المختلطة

مبررات البحث فى منهج جابر :

لن يسعنا بطبيعة الحال أن نستوفى أيا من جوانب عبقرية ابن حيان العلمية ، وانما سنحاول أن نستعرض خطوطا أساسية تميز منهجه الذى سلكه فى البحث على نحو فريد دفعتنا الى الاهتمام به دوافع عدة منها ما نحس به من دين إزاء علم جابر وما نستشعره عن يقين من حب له وتعاطف معه وما نراه فى فكره من نظرات ثاقبة وآراء جريئة ، لعلنا لا نكون مبالغين لو ذهبنا الى حد الاعتراف بأنها تماثل أحدث ما انتهت اليه أصول البحث العلمى وطرائقه ٠

ولكن علينا قبل أن نتابع السير لتبين حقيقة المنهج عند جابر أن نضع فى اعتبارنا أن الجهد الخلاق فى ميادين المعرفة على تنوعها رهن بضرورة الاصرار على تبين حقيقة المناهج والكشف عن الأسس المنطقية الكافية والوعى بمقتضيات البحث التى لا تكف عن أن تؤثر فى خطوات السير وفى النتائج على السواء ، ورهن بالعلاقة الجدلية المتطورة بين مادة البحث ومنهجه ، ذلك أن مشكلة الكشف عن المناهج الكفيلة بتحقيق توجيه جديد هى مشكلة لا تنتهى أبدا ، « فخير لنا أن نعدل عن التماس الحقيقة – من أن نلتمسها بدون منهج » والذى يمثل – فى حقيقة الامر – جهد البحث وقيمته انما هو السؤال الذى تثيره اشكالات الموقف العلمى من ناحية ، ومحاولات الاجابة على هذا السؤال من ناحية أخرى ، قبل أن تحدده طبيعة الاجابة ذاتها ٠ والعلم نسق مترابط يخضع فى تكوينه أول الأمر للمحاولة والخطأ ثم يعاد تنظيمه وتراجع خطواته أثناء السير على هدى من التجريب والاستقراء بحيث ينتهى الى اقرار فرض واجابة سؤال يفتح بدوره امكانيات التساؤل والبحث من جديد ، بشرط أن يكون هناك منهج نطوى تحته شتات الوقائع والمفردات بغية تفسيرها (١) وايجاد ما بينها من روابط وعلاقات تنظمها قوانين ، وليس أشتاتا من وقائع منعزلة كل واحدة لا تكون علما ولا تقيم بنيانا ولا تصلح موضوعا لتجريب أو ميدانا أكيدا لملاحظة مضبوطة (١) ٠

جانبان للمعرفة عند جابر :

للمعرفة الانسانية جانبان رئيسيان : جانب استنباطى قياسى وآخر استقرائى تجريبى ٠ والأول يختص بالعلوم الرياضية التحليلية التى لا تحكى عن الطبيعة خبرا وانما هى نسق ذهنى ينهض على أساس قوامه طائفة من المسلمات والمصادرات والبديهيات، والثانى يختص بالعلوم الطبيعية الواقعية وما بين علاقات الواقع من متغيرات ٠

وقد ميز جابر فى « كتاب البحث » بين هذين الجانبين من جوانب المعرفة الانسانية ، فمنها ماهو « وجود » وهو ما تدركه الحواس ويصبح موضوعا لتجربة واقعية ، وما هو «قياس» أى معرفة صورية تعتمد على الاستدلال المنطقى ٠ يقول جابر : « ان الموجودات كلها اما أن تدرك بالحس واما أن توجد بالعقل ٠ والذى يدرك بالحس قد يدرك على خمسة أنحاء وهى ذوات الألوان المدركة بالبصر ، وذوات الأصوات بالسمع ، وذوات الطعوم باللسان وأجزاء الفم التى لها المذاقات ، وذوات الكيفيات الخشنة ، واللينة والحارة والباردة باللمس ٠٠ وهذا أمر ليس يحتاج الى ايضاح بدليل ولا غيره ٠٠ وأما الموجود بالعقل فانه ينقسم الى قسمين أما أول مسلم لا يحتاج الى دليل ويقال له ما فى بداية العقول وما فى أول وهلة ، وما يتساوى فيه ذووالعقول السليمة مثل انه لا يمكن وجود ساكن متحرك فى حال واحدة وزمان واحد ، ومثل أن المساوية لشئ هى متساوية فى أنفسها ٠٠ والقسم الثانى ما كان مخالفا لهذا الوجه من الوجوه وهو ما كان الادراك له والوجود بدليل ولا يكون واضحا للعقل وظاهرا من أول وهلة ٠ وهذه هى العلوم المكتسبة بالتعليم ، لكنها ترجع بالتعليم والشاهد فى النفس الى مثال العلوم الأوائل فى الوضوح (٢) ٠

والعلم الطبيعى – كما سنرى – عند جابر لايستغنى عن القياس وطرائقه، ولايديرظهره للمنطق فلقد كان جابر يقول موجها كلامه الى العالم المجتهد: وتحتاج أن تفهم معنى «فى» و «على» و «الكل» و «الجزء» من كلام المنطقى فانك شديد الحاجة

(١) يرجع فى ذلك بالتفصيل الى ما كتبه كل من :

Nagel, E., Structure of Science, Problems of the logic of explanation, P. 26 — 28

Hempel & Oppenheim, Studies in the logic of Explanation, p. 28 and Seq.

(١) انظر : جون ديوى : المنطق – « نظرية البحث »الترجمة العربية للدكتور زكى نجيب محمود ٠

(٢) جابر بن حيان : « كتاب البحث » – مخطوط ص١٠-١١

اليه فى العلوم الطبيعية كلها . وما ضائر أن تقول كيف ذلك ولا ينبغى أن يلحقك الملل والضجر فى هذه الأشياء فانها سبب عظيم فى تشبث نفسك بالعلم على الحقيقة واذا أدركته وعلقته نفسك فلا زوال له البتة .. وان السالك اذا علم أوائل الشيء فقل ما تقع عليه الخديعة أو يصغى الى زخرفها أو يميل الى باطلها . » (١) ، كما أننا نجد له أيضا فى المقالة الأولى من كتاب « الخواص الكبير » دلالة فى مناهج البحث اذ يثير أمرا طالما احتدم الجدال حوله ، يقول جابر : « انه ينبغى أن نعلم أولا موضع الاوائل والثوانى فى العقل كيف هى ، حتى لا نشك فى شيء منها ولا نطالب فى الأوائل بدليل ونستوفى الثانى منها بدلالته . »(٢) ويقول أيضا واصفا منهجه : « لقد عملته بيدى وعقلى من قبل وبحثت عنه حتى صح وامتحنته فيما كذب ».

النظر والعمل :

والعلاقة بين النظرية والتطبيق ، أو بين النظر والعمل — على حد تعبير الاسلاميين — واضحة عند جابر تمام الوضوح — فمع أهمية التجربة البالغة فى منهجه نراه لا يكف عن تأكيد أهمية الفرض النظرى فى الكشف عن زواياها واضاءة السبيل أمام ما قد يعترضها من عشوائية أو تعثر . ومثله فى ذلك مثل العلماء الفلاسفة ، أو الفلاسفة العلماء ، يقدر امكانية الذهن الخلاقة ويجعل النظر سابقا على العمل « فمن لم يسبق الى العلم لم يمكنه اتيان العمل وذلك لأن العلل انما تبرز الصورة فى المادة على قدر ما تقدم من العلم والا فمال العمل ياليت شعرى ! »(٣) وكذلك أمر « الصناعة » عنده فهى « قوة وعلم صحيح عن رأى وثيق يأتى فى موضوع ما » و « كل صناعة لابد لها من سبوق العلم فى طلبها للعمل(٤) لأن العمل انما هو ابراز ما فى العلم من قوة الصانع الى المادة المصنوعة لا غير . » كما كان جابر يوصى دائما بقوله : « انظر واعلم ثم اعمل »(٥) وكأنى به يؤكد أن التجارب العلمية لا تستخدم الا لمساندة التفكير الحر وأن العلوم لا تتقدم الا بالأفكار الجديدة وأن مهمة المنهج التجريبى انما تقتصر على أولئك الذين لديهم القدرة على تنمية الأفكار لاستنباط

(١) جابر بن حيان : « كتاب البحث » ص ٢١٤ — ٢١٥
(٢) جابر بن حيان : « كتاب الخواص الكبير » ص ٢٣٤ ضمن مجموعة ب . كراوس
(٣) جابر بن حيان : « كتاب البحث » ص ١٥
(٤) نفس المصدر ص ١٤
(٥) جابر بن حيان : « كتاب الخواص الكبير » ص ٣٢٣—٣٢٤

أفضل النتائج الممكنة . » على نحو ما أقر به كثير من فلاسفة العلم المحدثين .(١)

واذا كان للنظرية العلمية مكانتها فان للعمل قداسته ، والفرق عند جابر بين العالم بالأمر والجاهل به انما هو فى الحكم على كون الشيء والاقدام على عمله . فان « الجاهل جبان عن الحكم على الأمر بما يكون فيه وما يتأتى اليه فى عقباه . » بل ان جابر يذهب الى حد تفضيل الصانع على مجرد العالم الذى يقصر به علمه وجهده عن العمل والتجريب اذ يقول : « كم من عالم دارس اذا بلغ الى العمل وقف ، فيكون أضعف أصحاب الصناعة أنفذ فى ذلك الأمر من العالم الفائق . » (٢)

القانون العلمى احتمالى مرجح الحدوث :

على الرغم من معرفة جابر أن التجربة العلمية لا توصل الى اليقين الحاسم وليست وثيقة وثوق « البرهان » أو « القياس » الا أنه أدرك تمام الادراك أن مطلب اليقين ليس هدف الكيميائى — أو حتى فى متناوله . وأدرك أن نتائج العلم الطبيعى تخضع لاعتبارات الاحتمال والترجيح ، ولم ير فى القانون صبغة مطلقة تحتم ضرورة صدقه وتجعل من « التنبؤ » بالأحداث المستقبلة على نحو ما أظهرته تجربة الماضى ، أمرا محتوما . وحسبنا فى ذلك أن نقف طويلا عند ذلك النص الرائع الذى يحلل فيه جابر طبيعة الموقف العلمى على نحو لا يختلف كثيرا عما هو مقرر فى فلسفة العلم الحديث . يقول جابر : « ان أضعف ما يوجد من القياس ما لم يوجد له الا مثال واحد .. وأقوى ما يوجد منه ماكان جميع ما فى الوجود مثاله ولم يوجد فيما قد كان ولا فى الشاهد مخالفه .. وأما بين هذين فقوية وضعيفة فى الدلالة بحسب كثرة النظائر وقلتها . وليس فى هذا الباب علم يقين واجب وانما وقع منه تعلق واستشهاد بالشاهد على الغائب لما فى النفوس من الظنون والحسبان بأن الأمور ينبغى أن تجرى على نظام ومشابهة ومماثلة . فانك تجد أكثر الناس

(١) نذكر منهم على سبيل المثال : « كلود برنارد » فى كتابه « مقدمة لدراسة الطب التجريبى » وخاصة فى الفصل الرابع — القسم الثالث ، بيفريدج Beveridge, W. B., فى كتابه IRVING Copi, Art of Scientific Investigation
فى الفصل الذى أثبته بكتاب : «The structure of Scientific thought»
الذى نشره « ادوارد مادن » Madden, Edward
(٢) جابر بن حيان . « كتاب البحث » ص ٣٠٨

يجرون أمورهم على هذا الحسبان والظن ويكاد يكون يقينا ». (١)

فمن حق جابر علينا ـ فيما يقول الاستاذ الدكتور زكي نجيب محمود ـ أن نسجل له في موضوع الاستقراء أنه يؤدي الى الحكم الاحتمالي فقط دون اليقين سبقا لرجال المنهج العلمي في العصور الحديثة الذين أوشكوا اليوم منذ « ديفيد هيوم » أن يكونوا على اجماع في هذا حتى أصبح من ابرز الخصائص التي تميز العلم أنه احتمالي النتائج مادام قائما على أسس استقرائية ». (٢) وأن هذه النتائج تزداد على مر البحث ارتفاعا في درجة احتمالها .

فالعلم الطبيعي يعتمد أصلا على الخبرة وأمور الحس والمشاهدة . ولما كان من المتعذر الاحاطة بكل آثار الموجودات بعضها في بعض على نحو شامل ، وبما حدث كذلك من خبرات ماضية وما سيحدث في المستقبل قامت الكيمياء ـ عند جابر ـ على أساس الترجيح وكانت معارفنا في هذه السبيل انما هي ـ كما يقول ـ من قبيل المشابهة والمماثلة والميل الى الاعتقاد بأن أحداث المستقبل سوف تأتي الى ـ حد كبير ـ وفق أحداث الماضي .

حدود المنهج التجريبي :

حقا لقد صور جابر حدود المنهج التجريبي أدق تصوير ، فمن المشاهد لا يجوز الحكم على ما لم يشاهد الا على سبيل الاحتمال . واذا لم يكن من الجائز القطع بوجود الغائب على أساس الحاضر المشاهد فكذلك ليس من الجائز انكار وجود الغائب مادام لم يقع في نطاق الخبرة والمشاهدة والا لزم الباحث ـ كما يقول جابر ـ أن ينكر أشياء كثيرة وهي موجودة متى انحصر في حدود حسه أو في حدود ما تناهى اليه خبره . وهذا أمر يؤكد نظرة جابر الرحبة الى مضمون التجربة العلمية وحدودها . يقول في ذلك : « ليس لأحد أن يدفع ويمنع وجود ما لم يشاهد مثله ، بل ينبغي له أن يتوقف عن ذلك حتى يشهد البرهان بوجوده أو عدمه . وأما ان يظن أو يحسب عدمه قبل ما خبر به وورد عليه وأن يوجب بطلان ما خبر به وعدمه البتة فجهل بطريق الاستدلال ». (١) فالحق ، « ان جهل الجاهل بأمر من الأمور ليس سببا لارتفاع ذلك الأمر من العالم فانه ليس لأن كثيرا من الناس لم يسمعوا ولم يعرفوا كيف السبب في أمور ، فاذن لا يكون لهذه وجود فيكون جهل الجاهل سببا لعدم الشيء الكائن فان هذا جهل وأول في العقل. » وعلى هذا الأساس المكين كان محك قبول أي رأي أو رده عند جابر انما هو امكانية التحقق منه على نحو واقعي مشاهد سواء أقام بالملاحظة المضبوطة الفرد نفسه الذي يذهب اليه أم قام بها آخرون هم موضع ثقته ، على أن نفهم امكانية التحقق بأوسع ما تتضمنه من معنى التجريب العلمي :

لقد كان في كيمياء الاغريق ـ وفي الكيمياء القديمة عموما ـ جانب سري باطني يحيطه الغموض والرهبة ويستوجب استعمال الرقى والمؤثرات الوهمية التي ناصرها علماء الاسكندرية في عهدها الأخير ، كما سجل التاريخ العلمي لتلك الفترة اختلاط موضوعات السحر والتنجيم بالفلك والطب والكيمياء . ووجد العرب أنفسهم ازاء تراث هائل متشعب ملىء بالمتناقضات .

ويروى أن خالد بن يزيد الأموي أراد ان يتعقب أصول هذه المعارف الغامضة وأسرارها فتاه في بيدائها وقعد به العجز ـ بطبيعة الحال ـ شأن كل من يخوض في هذه المعارف المختلطة وهو عاجز عن أن يهتدي الى الترابط المنطقي المنظم فيها ، الذي يلزم توافره في موضوعات نريد أن تكون علما .

وجاء جابر ـ أول كيميائي على الحقيقة ـ فأعرض عن هذه الجوانب الغيبية وأسس الكيمياء على الجانب العملي بعيدا عن السحر والغموض . والذي يسترعي الانتباه حقا في كيمياء جابر اعتماده على التجريب والتنبيه الى ضرورة الفعل والمران . يقول «هولميارد» في كتابه : « الكيمياء حتى عصر دلتون » : « ان التأمل غير المفيد والبعد عن الملاحظة أمران لم نشهدهما في عبقرية جابر الذي كان يفضل العمل داخل المعمل تاركا مجال الخيال . لقد كانت وجهات نظره واضحة متقنة ، وبسبب أبحاثه الدقيقة الشاملة استحق لقب المؤسس الأول للكيمياء على قواعد راسخة وأسس سليمة » (٢)

(١) جابر بن حيان : « كتاب التصريف » ص ٤١٩ . ضمن مجموعة ب . كراوس .

(٢) الدكتور زكي نجيب محمود : « جابر بن حيان » ص ٥٥

(١) جابر بن حيان : « كتاب التصريف » ص ٤٢٣ . ضمن مجموعة « كراوس »

(٢) Holmyard, E. J., Chemistry to the time of Dalton, P. 17 — 19

وقد كانت نصيحة جابر للكيميائى هى : « اتعب أولا تعبا واحدا وانظر واعلم ثم اعمل فانك لا تصل أولا ثم تصل الى ما تريد • » (١) كما يقول فى كتاب « السبعين » : « من كان دربا كان عالما حقا ، ومن لم يكن دربا لم يكن عالما وحسبك بالدربة فى جميع الصنايع أن الصانع الدرب يحذق وغير الدرب يعطل • » (٢) ومما يوضح اهتمام جابر بالتجربة فى بحوثه قوله فى كتاب « الميزان » ان كل نظرية تحتمل التصديق والتكذيب لا يصح الأخذ بها الا مع الدليل القاطع • » وفى المقالة الأولى من كتاب « الخواص الكبير » يقول كذلك : « اننا نذكر فى هذه الكتب خواص ما رأيناه فقط ــ دون ما سمعناه أو قيل لنا وقرأناه ــ بعد أن امتحناه وجربناه فما صح أوردناه وما بطل رفضناه • وما استخرجناه نحن أيضا قايسناه على أحوال هؤلاء القوم • » (٣)

آمن جابر بدور التجربة فى علم الكيمياء وبأن من لا يعمل لا يظفر بشىء أبدا ولا يصل حتى الى أدنى مراتب الاتقان » اذ لايمكن أن تتم الصنعة أو يتحقق امكان وجودها بدون التجربة • وهو يوضح شروطا على الباحث أن يلتزم بها نجملها فيما يلى :

« يجب على المشتغل بالكيمياء أن يعرف السبب فى اجراء كل عملية وأن يفهم التعليمات جيدا لأن لكل صنعة أساليبها الفنية كما يجب عليه الا يحاول عمل شىء مستحيل أو عديم النفع (٤) ويجب عليه أن يكون له أصدقاء مخلصون يركن اليهم ويجب أن يكون صبورا مثابرا لا تخدعه الظواهر فيعجل باستنباط النتائج » (٥)

فى هذا الدستور العلمى المحكم يفرق جابر بين صنفين من الناس : اكتسب أحدهما خبرة عملية وآخر حصل هذه الخبرة على أساس سليم وبعد فهم

(١) جابر بن حيان : « كتاب الحدود » ص ١٣٨ • ضمن مجموعة ب • كراوس •

(٢) جابر بن حيان : « كتاب السبعين » ص ٤٦٤ ــ ضمن مجموعة ب • كراوس

(٣) جابر بن حيان : « كتاب الخواص الكبير » ص ٢٣٢ •

(٤) يتفق هذا الرأى مع ما يذهب اليه جابر فى موضع آخر ، اذ يقول فى كتاب « الاحجار » : « ان المادة التى يراد حمل الصورة عليها لغرض من الاغراض يجب أن تكون تلك الصورة فيها بالقوة ــ التى هى ــ الامكان والصنعة هى التى تكملها وتهيىء لظهور ما فيها الى الفعل وليس تفيدها شيئا من غير ذاتها » كما يقول فى كتاب « الرحمة الصغيرة » ص٣٥: « واقتف أثر الطبيعة فيما تريده من كل شىء طبيعى فاعتمد عليه » • « (مصنفات فى علم الكيمياء ، للحكيم جابر بن حيان» ــ نشرها وحققها « هوليارد »)

(٥) Holmyard, E.J. «Chemistry to the time of Dalton». p. 17.

للنظريات التى تفسر الظواهر بحيث أصبحت لديه القدرة على التصرف فى ظروف قد تكون جديدة مغايرة • وعلى هذا النحو يتميز الكيميائى العالم على مجرد الصانع فى أنه يصبح كما يقول جابر : «حاكما على الأمر قبل كونه وكيف ومتى يكون • » (١) فالتجربة فى علم جابر تجربة مستنيرة تسترشد بفرض نظرى تبغى تحقيقه وتقوم على أساس الالمام الكافى بظروف الظاهرة موضع الاشكال • فهو يقول « اياك أن تجرب أو تعمل حتى تعلم • ويحق أن تعرف البيان من أوله الى آخره بجميع تنقيته وعلله ثم تقصد لتجرب • » (٢)

ان أمانة العالم المجرب وصدق رسالته انما تفصح عنها عبارة جابر التىيقولفيها : « ما افتخرت الحكماء بكثرة العقاقير وانما افتخرت بجودة التدبير فعليك يابنى بالرفق والتأنى وترك العجلة • » (٣)

تحديد المصطلح العلمى :

التفت جابر الى ضرورة تحديد مشكلة البحث فى شمول ووضوح • واهتم اهتماما بالغا بتحديد ما يعنيه من اصطلاحات كيميائية وعلمية ضمنها رسالة « الحدود » بوجه خاص • وكان واعيا بما قد ينجم من خلط وخطر ما لم تحدد المصطلحات فى حسم وجلاء • والحد العلمى كما عرفه جابر هو : « القول الوجيز الدال على كنه المحدود فى دلالة حاصرة لا تخرج عن المحدود شيئا ولا تزيده شيئا • » (٤) والغرض منه هو « الاحاطة بجوهر المحدود على الحقيقة حتى لا يخرج منه ما هو فيه ولا يدخل فيه ما ليس منه • » (٥) وهو يذهب فى هذا الشأن الى حد قوله : « ان اعطاء الحد أعظم ما فى الباب • » (٦)

ولقد أوجب جابر « أن تكون الالفاظ الدالة على معانى الفصول واضحة غير مشتركة •• بل دالة على الأمر الواحد ، فان العبارة عن أى الأمور كان دون الفصل ، بالأسماء المشتركة ، قد تحتاج الى قسمة وتمييز شديد والا وقع الغلط • » (٧) والحد العلمى

(١) جابر بن حيان : « كتاب البحث » ــ ص ٢٦٦ •

(٢) جابر بن حيان : « كتاب التجريد » • ص ١٣٧ ــ ١٣٨ ضمن مجموعة هوليارد •

(٣) جابر بن حيان : « كتاب الرحمة الصغيرة » • ص ١٥٣ ضمن مجموعة هوليارد •

(٤) جابر بن حيان • « كتاب البحث » ــ ص ١٧ ، ١٧٠ــ١٧١

(٥) جابر بن حيان « كتاب الحدود » ص ٩٧

(٦) نفس المصدر : ص ١٣٨ •

(٧) جابر بن حيان « كتاب البحث » ص ١٦٠ ــ ١٦١

عند جابر ينبغي أن يكون « دالا على ما هو الشيء دلالة واضحة قريبة ، فليس الحد محتاجا الى أن يزاد فيه قولنا لماذا هو وما هو وأشباه ذلك ، لأن قوة الحد توضح بالابتداء لما هو ، والذى يورد الحد للشيء متى احتاج الى أن يقول أن هذا الحد يدل على ماهو هذا الشيء فليس ذلك الحد الذى أتى حدا واضحا .. وبالله أقول أن هذا الذى ذكرته فى الحد يفضح كثيرا من الفلاسفة المشاهير أصحاب الكتب العظيمة .» (١) ولكى نتجنب الغموض فى الحد العلمي يجب علينا ــ فيما يرى جابر ــ أن نضع فى اعتبارنا أمورا عدة منها :

١ ــ أن يكون محمول الحد ــ أى فصله ــ اسما غير مشترك وان كان مشتركا فليكن فيه دليل على تمييزه وقسمته .

٢ ــ ألا يكون اسم الفصل مستعارا الا أن يكون فيه دليل يعلم منه أنه مستعار وعن ماذا استعير له.

٣ ــ ألا يكون الحد من وحشى اللغة التى تحتاج الى ايضاح وتفسير ، لأن هذا ــ فى رأى جابر ــ طريق الى الشر واللعن لا الى الايضاح والتفسير .

٤ ــ أن يكون الفصل مطابقا لمعنى ضده ــ متى كان ذا ضد ــ حتى يقع الحد على مثال حد ضده فى الخلاف سواء . فان الأمر متى لم يكن كذلك فليس ذلك حدا . (٢)

وثمة قضية هامة فيما يتعلق بتحديد المصطلحات ووضوحها فى علم جابر ، ألا وهى تلك التى تقر بأن جابرا كان يلجأ فيما يكتب الى السرية والألغاز على نحو يصادفه المرء فى رسائله الكيميائية ويجده على وجه التصريح والاقرار فى بعض الأحيان ، وان كنا لا نعدم أن نجد فى عبارات جابر ذاتها تبريرا لمسلكه وتداركا لما قد يلتبس على القارىء فهمه فيظن به الظنون . ولندع جابرا يعرض لنا هذه القضية فيقول : « ولولا أننى أمرت أن أعطى الناس بقدر استحقاقهم لكشفت من نور الحكمة ما يكون معه الشفاء الأقصى . ولكنى أمرت بذلك لما فيه من الحكمة ، لأن العلم يا أخى لا يحمله الانسان الا على قدر طاقته وملئه والا فاض ورجع بالذل والعجز .»(٣) ثم يقول ــ فيما يرويه عند الجلدكى : « واعلم أن من المفترض علينا كتمان هذا العلم وتحريم اذاعته لغير المستحق من بنى نوعنا ، لا أن نكتمه عن أهله لأن وضع الأمور فى محالها من الأمور الواجبة، ولأن فى اذاعته خراب العالم، وفى كتمانه عن أهله تضييع لهم . وقد رأينا أن الحكمة صارت فى زماننا مهدمة البنيان لاسيما وطلبة هذا الزمان من أجهل الحيوان قد اجتمعوا على المحال ، فانهم مابين سوقة وباعة وأصحاب دهاء ومشعوذين لايدركون ما يقولون فأخذوا يتذاكرون الفقر ويذكرون أن فى الكيمياء غناء الدهر ، ويأتون على ذلك بزخارف الحكايات ، ومع ذلك لا يجتمع أحد منهم مع الآخر على رأى واحد . »(١)

حقا ان لكل علم مصطلحاته ورموزه ونحن لانعيب على جابر قصره معارف الكيمياء على من وصلت به سعة علمه وجهده فى البحث والدرس الى حد يصبح معه أهلا لتلقى العلم . ولم يكن علم جابر مضنونا به الا على غير أهله من العلماء والباحثين . فالخطأ كل الخطأ أن يحيط العلماء علمهم بسياج من الاحتكار الذى لا تبرره سوى فروق طبقية أو مصالح ذاتية أو نعرات عصبية يدبر لها الفكر أصولها ويرسم دقائقها فتتبدى فى كل مظهر فكرى غير مقبولة ولا معقولة .

وقد جذب هذا النوع من المعارف المستحدثة فى البيئة الاسلامية ــ اذ ذاك ــ ببريقه كثيرين ، وكادت الكيمياء ــ خاصة ــ أن تصبح شريعة لكل وارد يتساوى فى ذلك العالم المخلص والدعى المتنطع على نحو ما أظهرنا عليه جابر فى أسى وأسف . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان جابرا قد أوضح فى مواضع كثيرة ما ألغز به فى موضع آخر كما صنف كتبا بقصد الشرح والايضاح من أدلها على ذلك كتابه الموسوم باسم « كتاب الايضاح » الذى بدأه بقوله « قد سميناه كتاب الايضاح لأنا نريد أن نوضح به ما رمزه الحكماء من قبلنا وأكثروا ذكره فى كتبهم بالأسماء المختلفة والصفات المدهشة التى راموا بها تضليل الجهال عن هذا العلم الشريف وادهاشهم عنه » (٢) . ومما قاله فى كتاب البحث واصفا كتاباته : « لسنا نقصد فى الكلام الى الستر والعويص ولا الى الالغاز والاحالة واستعارة الالفاظ

(١) المصدر السابق ــ ص ١٧٩ ــ ١٨٠
(٢) المصدر السابق ــ ص ١٨٠ ــ ١٨١
(٣) جابر بن حيان : « كتاب اخراج مافى القوة الى الفعل » ص ٤٧ ــ ضمن مجموعة ب . كراوس

(١) حاجى خليفة : « كشف الظنون » . ح ٢ ــ ص ١٥٣٠
(٢) جابر بن حيان : « كتاب الايضاح » ص ٥١ . ضمن مجموعة هولميارد .

التى اذا ظهرت دلت على أمــور الموجــودات من بعد ٠ » (١) لأن « الواجب على من علمه الله علما ألا يكتمه عمن قد أوجب الله له أن يعلم ٠ فانه لـم يجب أن يعلم الا بجودة طبع وصفاء قريحة تصلح للتعليم والحمد لله الذى رزقنـا ألا نبخـل على من استحق العلم لأن يقبل العلم ولكنلا يكون ذلك الا بعلم تقدم ٠ » (٢) وقد التفت الى هذا الأمر كثير من المؤرخين والباحثين وفى مقدمتهم بول كراوس الذى قال فى كتابه القيم « جابر بن حيان » : « ان جابرا قد سار بالتراث الشرقى اليونانى فى الكيمياء فى اتجاه أكثر تجريبـا وتنظيما وبعـد به عن السرية والرموز ٠ » و « كارادفو » الذى قال عنه فيما أثبته بدائرة معارف الاسلام « مادة جابر » : « أما الكيمياء فان جابرا يخالف فيها كل ما وصل الينا من كيمياء القدماء ، ذلك أنه يستغنى عن التشبيهات الهرمسية التى ترجع فى آخر أمرها الى المصريين القدماء والتى ترد فى كتب « زوسيموس » وغـيره من مـؤلفى اليونان ٠ » (٣)

الوزن والتقدير الكمى :

وقد استخدم جابر فى بحوثه شرطا أساسيا من شروط المنهج العلمى السليم ، اذ أوجد طرقا للوزن والتقدير ٠ وهو يعد ــ فيمـا يرى ب٠ كراوس ــ من أعظم رواد العـلوم التجريبيـة لتطبيقه الميزان وجعله أساسا من أسس التجريب ٠

يذهب جابر الى أنه « فى امكان الانسان أن يحصر كل ما له وزن ولأن كل ما له وزن ممكن أن يلمس ويوجد ويوضع ، فاذا كان كذلك فهو ممكن ٠ »(٤) والميزان عنده وسيلة المعـرفة المضبوطة بالطبيعة ، وقياسها قياسا كميا ، ومحـاولة رد المعطيات الى نظام من المقـدار والتناسب ٠ وهو يقـول فى حد الكمية : « أما الكميـة فهى الحـاصرة المشتملة على قولنا الأعداد ، مثل قولنا عدد مساو لعدد أو عدد مخالف لعدد وسائر الأرطال والأعداد والاقدار من الاوزان والمكاييل وما شاكل ذلك ٠ » (٥)

(١) جابر بن حيان : « كتاب البحث » ص ٧٩ ٠

(٢) جابن بن حيان : « كتاب أسطقس الاس » ــ الـكتاب الثالث ــ ص ٧ من النسخة المطبوعة بالهند

(٣) دائرة معـارف الاسلام ــ الترجمة العربية مجـلد ٦ « مادة جابر » ص ٢٣٠

(٤) جابر بن حيان : « كتاب التصريف » ص ٤٣٣

(٥) جابر بن حيان « كتاب البحث » ص ٦٣ ٠

ومع ادراك جابر أن المعرفة الشـاملة المحيطة بالطبيعة غير ممكنة لأحد من الناس الا أنه شـعر بأهمية تنظيم معارفنا وضبطها بحيث تكون عامـة ومشتركة لا ذاتية شخصية٠ يقول فى كتاب البحث : « ان الاحاطة بآثار الموجـودات بعضـها فى بعض وكليات ما فيها غير ممـكن لأحـد من الناس وانما احتاج النـاس الى عـلم الميزان لأنه استدراك أكثر مايمكن للانسان الاحاطة بمثله ٠ » (١) وقد فرق جابر ــ وهو فى معرض شرح نظريته فى الميزان ــ بين ما أسماه « ميزان الطبايع » وما أسماه «بالميزان الوزنى» وكان يقصد بالأول ذلك الذى نعلم بهمقدار طبـع ما (كالحــرارة أو البـرودة أو الرطوبة أو اليبوسة) فى كائن ما من الكائنـات ٠ وبالثانى أن يكون مقدار وزنين فى الميزان مقدارا واحدا ٠ كما أن من معانى الميزان ــ عنده ــ تحليل الشىء المركب الى عناصره ٠ » (٢)

ويعرض جابر فى مواضع كثيرة من كتاب البحث للرأى القـائل بأن الكيفيـات لا توزن لأن الخفيف والثقيل هو الاجسام لا الـــكيفيات ولان الطبـائع أعراض ووزن الاعراض محال . يفصل جابروجهات النظر حول هذا الموضوع فيقول : « ان أقـــدار الطبائع انما تؤخذ من أقدار أجسامها الحاملة لها لان الاعراض والكيفيات لا أوزان لها وانمـا جعلت مراتب ودرجات وأمثال ذلك . والاوزان انماتكون فى بعض أقسام الكمية ٠٠ وللناس ها هنا خلاف عظيم وذلك أن بعضهم قال : ان الطول والعــرض والعمق ذوات أوزان وكذلك الحال فى الخط والسطح قالوا : والا فمن أين للجسم ثقل ووزن لو أن هذه لا وزن لها لأنه من المحال أن تكون هذه لا أوزان لها ، وهى الاوزان والاصول التى تركب منها الجسم . ولو جاز أن تكون هذه بلا أوزان لجاز أن يــكون الجسم لاوزن له ٠ ورد عليهم القوم فقـالوا : أن الجسم بذاته ليس له ثقل ولا خفة وانما يصــير خفيفا وثقيلا بالطبائع التى تحمل عليه . فقـــالوا لهم ، فالطبائع فى ذواتها لا أوزان لها فهو ليس بذى وزن ، أعنى ثقلا ما . فقال القوم انه قد ذهبعنكم معنى الخفيف والثقيل ما هو وأنه نسبة الشىء الى المكان فقط (٣) ويقول جابر على ذلك معقبا : « وقد

(١) Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan». vol. I p. 184.

(٢) انظر فى ذلك كتـابه « الاحجار على رأى بليناس » ــ الجزء الثانى

(٣) جابر بن حيان : « كتاب البحث » ص ٤٢٤ ــ ٤٢٥

وجدنا نحن طريقا نستدرك به علم طبائع الموجودات على حقيقتها وأوزان ما فيها ونسب افرادها » (١) . وفى رأيه ان « الكيفيات » لا أوزان لها وانما الاوزان للاجسام ، وانما توجد أيضا فى مراتب الطبايع ودرجاتها من قياس أجسامها لا غير » (٢) . وليس علم الميزان — عند جابر — فى الطلب واحدا « لتغير المطلوب على قدر لطافته وحسب انبساط جوهره وعلى قدر منفعته » وهذا بعينه ما تؤكده اجراءات البحث السليم حديثا من ان الفروق القائمة بين فئات الموضوعات تنطوى بالضرورة على فروق فى انواع قياس هذه الاشياء . كما ان دقة القياس تحددها احيانا الاغراض التى نستهدفها من عملية القياس ذاتها .

والبحث العلمى الدقيق كما تصوره جابر يقوم أساسا على ما هو عام ، ولذلك فهو لم يعتمد فى ادراكه « للكيفيات » على التقديرات الذاتية المتغيرة بل عمد الى قياس آثارها قياسا كميا . وقد فطن الى المفهوم الحقيقى للقياس من حيث أنه علاقة بين وزنين أو طولين والى أن عملية التقدير هذه انما تتم باضافة مقدار ما (هو الجسم المراد قياسه أو وزنه) الى مقدار آخر يمثل طولا (قد يكون مترا أو ياردة أو عمود الزئبق مثلا) أو وزنا (كالكيلو جرام أو الرطل أو الدانق أو الحبة أو ما شابه ذلك من وحدات الوزن) . يقول جابر فى كتاب « التصريف » : « ان الحرف الواحد لا ينطق به .. فكذلك لايمكننا وزن طبع واحد الا باضافته الى طبع آخر لتتبين . فافهم هذا الاصل » .

وفى مجرد الاحساس بمشكلة القياس أو الوزن وخطرها على هذا النحو تكمن عبقرية جابر ونفاذ بصيرته ، وان نظرية الميزان هذه التى تقصد رد ظواهر الطبيعة وكل معطيات المعرفة البشرية — عموما — الى قوانين العدد تمثل أقوى محاولة فى العصور الوسطى لاقامة مذهب كمى فى العلوم الطبيعية » (٣) كما تمثل فضل جابر وسبقه للمعاصرين والمحدثين من المهتمين بمناهج البحث والقياس الكمى ، ان لم يكن فى حلول حاسمة — الامر الذى لايمكننا أن نقطع به تماما فى المرحلة الراهنة

(١) نفس المصدر السابق ص ٢٨١ .
(٢) نفس المصدر ص ٤٢٦ .
(٣) من كتاب Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan». vol. II Introduction, P. IX.

ففى القدرة على طرح السؤال واثارة الاشكال . وبعد :

فلسوف تظل عبارات جابر ، ولسوف يظل منهجه فى البحث يضىء للانسانية المفكرة معالم الطريق مسجلا انه « ما افتخرت الحكماء بكثرة العقاقير ، وانما افتخرت بجودة التدبير ، وأن الأهمية كل الأهمية ليست فى الاعداد فحسب، بل فى الوقت المناسب وفى المعاناة الحقة .

فلم يكن جابر عالما محققا فحسب بل كان فيلسوفا للعلم وكان بالاضافة الى ذلك ذا نظرة جوانية عميقة تقدر امكانيات الواقع وتحترم حدود التجربة المحسوسة ومع ذلك فهى تتطلع دائما الى « الماوراء » وتناهض كل دعوة قطعية « دجماطيقية » ومن ابى ذلك لزمه — على حد تعبيره — أن ينكر وجود أشياء كثيرة وهى موجودة » .

بهذا ، وبهذا وحده كان جابر بن حيان عبقرى المنهج ورائد العلم الطبيعى كله . وهو فى كل ما عاناه من جهود مشكورة كان مثالا للعالم النزيه الذى يقدس حرية الكلمة : يناظر معارضيه من العلماء والفلاسفة ويقرعهم حجة بحجة ، يعرض لوجهة النظر فى رحابة وسعة أفق ولا يلزم احدا رأيه ، متواضعا غاية ما يكون التواضع يشعر قارئه بقربه منه وتعاطفه معه .. ولقد قال وهو يعرض لنظريته فى الميزان : « انا نحن قد اخترنا لانفسنا نوعا من الاوزان فمن اختار ان يعمل به فهو له وان اختار أن يرسم لنفسه رسما آخر فذلك اليه . وليس ترتيبنا لذلك أمرا ضروريا لابد منه » . (١) فالعالم المنصف فى رأيه « اذ ذكر شيئا احتج عليه وله وأخذ حقه من خصومه ووفاهم حقهم والا فقد وقع العناد حماقة وجهلا . » (٢)

مصادر البحث

— ابن النديم : « الفهرست » — ليبزج ١٨٧٢ م طبع . ح . ف . فلوجل
— ابن خلدون : « المقدمة » — القاهرة
— ابن خلكان : « وفيات الاعيان » القاهرة ١٩٤٨ م .
— برنارد ، كلود : « مقدمة لدراسة الطب التجريبى » طبعة وزارة المعارف بالقاهرة :
Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan». vol. II. P. 195.

(١) من كتاب Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan». vol. II P. 195
(٢) جابر بن حيان : « الخواص الكبير » ص ٣١٧ ضمن مجموعة كراوس .

ترجمة الدكتور يوسف مراد وحمـــد الله سلطان .

ـ جابر بن حيان : « كتاب البحث » ـ مخطـوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ٢٦٨١

القاهرة ١٩٤٠ عن نسخة بالاستانة .

ـ « مختار رسائل جابر » حققها ونشرها « بول كراوس » ـ القاهرة سنة ١٣٠٤ هـ

ـ « مصنفات فى علم الكيمياء للحـــكيم جابر بن حيان » . حققها ونشرها بالعربية أ.ح . هوليسارد ـ باريس سنة ١٩٢٨ م

ـ حاجى خليفة : « كشف الظنون » ـ القاهرة ١٩٤٣ م .

ـ ديوى ، جون : « المنطق ـ نظـــرية البحث » الترجمة العربية للدكتور زكى نجيب محمود ـ نشر مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ١٩٦٠ م

ـ د . زكى نجيب محمود : « جابر بن حيان » العدد الثالث من سلسلة أعلام العرب ـ القاهـــرة ١٩٦٢ م .

ـ كارا ده دفو : « مقالة : جابر بن حيان » دائرة معارف الاسلام ـ الترجمة العربية . المجـــلد السادس .

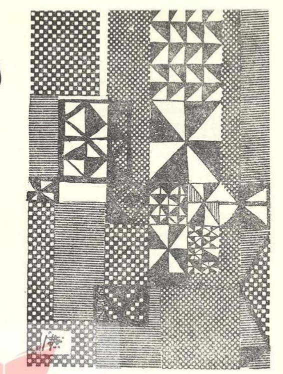
ـ نلينو ، كرلو : « علم الفلك وتاريخه عنـــد العرب فى العصور الوسطى » روما ١٩١١ م .

— **Holmyard** E. J. «Makers of Chemistry» P. 63.
Sarton G. «Introduction to the History of Science», vol. I P. 532
— **Nagel** E. «structure of science problems of the logic of Explanation». P. 26 - 28
— Hempel & Oppenheim. «**Studies** in the logic of Explanation», P. 28 (and seq.)
Beveridge, W.B.
— Irving Copi, «Art of scientific **Investigation**»
— «The Structure of Scientific **thought**.» Madden, Edward
Holmyard, E. J. «Chemistry of the time of Dalton.» P. 17 - 19.
Holmyard, E. J. «Chemistry of the time of Dalton.» P. 17
Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan.» vol. I P. 184.
Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan.» vol. II
— Beveridge, W.I.B. «Art of Scientific Investigation» William Oeinmann, London, 1953.
— Hempel & Oppenheim, «Studies in the Logic of Explanation». in — Madden, H.» The structure of scientific thought.»
— Holmyard E. J. «Chemistry to the time of Dalton.» Oxford, 1925.
— «Makers of Chemistry» Oxford, 1946.
— Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan.» Le Caire. 1942.
— Madden, Edward, «The Structure of Scientific thought, An Introduction to the philosophy of scinece.» Routledge & Kegan Paul, London. 1960.
— Moore, F.J «A History of Chemistry», New York, 1939.
— Sarton, G. « Intrduction to the History of Science.» Vol. I Washington, 1927 — Vol. II 1950.
— Nagel, E. «Structure of Science, Problems of the
— «Logic of **Epplanation.**» Harcourt, Brace & World. inco. New York. 1961.

التقدم فى .. دراسات الفولكلور

بقلم
ستيف تومبسون

ترجمة
صفوت كمال



ثمة صلة وطيدة معروفة جيـدا بين الفولكلور * والاثنولوجى ، اذ أنه من غير الممكن فصلهما بحدود مانعة . فالباحث الفولكلورى وخاصـة فى أوروبا وأمريكا الجنوبية ، يهتم من حين لآخر بالنظـام الاجتماعى التقليدى وبالثقافة المادية لأى مجتمع ، والباحث الاثنولوجى سواء أكان يدرس مجموعة من الناس

---

* هذا البحث نشر تحت عنوان Advances in Folklore Studies
Anthroplogy Today. An Encyclopedic Inventory, 1953
ص ٥٨٧ ــ ص ٥٩٦

كتبه العالم المعاصر الأستاذ ستيث تومبسون Stith Thompson صاحب التصنيف العالمى للادب الشـعبى والحكايات الشعبية والمطبق الآن فى معظم مراكز البحوث ومعاهد الفلكلور والجامعات فى العالم وقد صدرت توصية مؤتمر الفلكلور الذى عقد فى بروكسل فى سبتمبر ١٩٦٢ بضرورة تطبيق هـذا التصنيف فى جميع أرشيفات الفلكلور فى العالم ، وقد ولـد ستيث تومبسون سنة ١٨٨٥ وحصل على ليسانس الآداب سنة ١٩٠٩ من جامعة ويس كونسن Wisconsin وفى سـنة ١٩١٢ حصل على درجة الماجستير من جامعة كاليفورنيا وحصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة هارفارد Harvard سنة ١٩١٤ وفى سنة ١٩٤٦ حصل على شهادة الدكتوراه فى الآداب من جامعة شمال كاليفورنيا وفى المدة من ١٩١٢ الى ١٩١٤ قام بالعمل فى جامعتى كاليفورنيا وهارفارد ثم اشتغل أستاذا للغة الانجليزية فى كلية كلورادو فى المدة من ١٩١٨ ــ ١٩٢٠ ثم عـين أستاذا للغة الانجليزية لجامعة مين Maine فى المدة من ١٩٢٠ ــ ١٩٢١ ثم انتقل الى جامعة انديانا سنة ١٩٢٩ ــ ١٩٣٩ أستاذا للغة الانجليزية ومن سنة ١٩٣٩ يشغل كرسى أستاذية اللغـة الانجليزية فى جامعة انديانا وكذلك الفلكلور . وقد اختير فى سنة ١٩٣٣ ممثلا للولايات المتحدة وعضوا تنفيـذيا بهيئة الفلكلور الدولية بباريس كما شغل ١٩٣٧ منصب نائب رئيس رابطـة الاثنولوجيين الأوربيين الدولية وهيئة الفولكلور بادنبرج وفى سنة ١٩٤٧ عين مستشارا فنيا للفلكلور بوزارة التعليم بفنزويلا كما شغل فى نفس العام منصب مدير معهد الفلكلور الامريكى وأيضا اختير رئيسا لجمعية الفلكلور الأمريكية من سنة ١٩٣٧ ــ ١٩٤٠ كما أنه عضو شرف بأكثر الجمعيات والهيئات العالمية فهو عضو شرف أكاديمية جوستاف أودولف للدراسات الفلكلورية بالسويد وبجمعية الفلكلور بالبرازيل ومعهد الأبحاث الفلكلورية بجامعـة شيلى كما يشرف على الأبحاث الفلكلورية بفنزويلا . وله عـدة مؤلفات غير المقالات التى ينشرها فى دوريات الفلكلور ، ومن هذه المؤلفات :

(١) European Tales among the North American Indians 1919.
(٢) The Types of oFlktales. 1928.
(٣) Tales of the North American Indians. 1929.
(٤) British Poets of the Nineteenth Century, 1929. (With Curtis H. Page)
(٥) Our Heritage of :orld Literature. 1938.
(٦) English Literature and Its Bankgrounds 1939. (With B. D. U. Grebanier)

فى وسط افريقيا أم فى وسط أوروبا يجد نفسه أحيانا لايستطيع أداء عمله بغير معرفة : الأغانى ، القصص ، الرقصات ، المعتقدات والممارسات السحرية لهؤلاء الذين يقوم بدراستهم .

وقد العلاقة معروفة فى كل مكان من أوروبا ، فى نظم المعاهد ، والأرشيفات ، وبرامج الجامعات ، وفى المؤتمرات العالمية • وفى أمريكا الجنوبية قد تسمى المتاحف الفولكلورية بالمتاحف الاثنولوجية مادامت تهتم بالعادات والثقافة المادية. وفى الولايات المتحدة قد حقق الباحثون الاثنولوجيون وآخرون انثروبولوجيون أيضا ، لسنوات عدة أكبر معاونة فعالة لدراسات الفولكلور ، فقد جمعوا ونشروا باستمرار حكايات وأغان وغير ذلك من الأدب الشفاهى . وكنتيجة لاهتمامهم وعملهم الذى امتد الى أكثر من ثلاثة أجيال أصبح فولكلور هنود أمريكا الشمالية الآن ، احسن تسجيلا من أى أدب شفاهى لأى مجموعة أخرى ، وتدين جمعية الفولكلور الأمريكية ببقائها خلال السنوات العديدة الماضية لاخلاص الانثروبولوجيين الأمريكيين وجهودهم المستمرة .

اننا نسمع حديثاأخبارا عن انسحاب انثروبولوجيين امريكيين من جمعية الفولكلور الأمريكية ، وتوجد طبعا اسباب لهذا النكوص، غير أن ذلك سيكون خسارة كبيرة بالنسبة لعلم الفولكلور وبالمثل لعلم الاثنولوجى اذا ما امتنع الدارسون فى هذه الميادين عن معاونة كل منهم للآخر . فالباحث الاثنولوجى سيجد أنه من الصعوبة بمكان ، فهم الناس اذاتغاضى عن جزء كبير من حياتهم ، كحكاياتهم وأساطيرهم ، أغانيهم ورقصاتهم ، أهازيجهم واحتفالاتهم . وبالمثل يحتاج الباحث الفولكلورى من حين لآخر الى خبرة ومهارة الباحث الاثنولوجى فى وضع طريقة عمله نفسه .

سبب واحد لنقص الانسجام الكامل بين الباحث الاثنولوجى والباحث الفولكلورى هو أن الفولكلور يشغل مكانا محددا وله اهتمامات معينة بالاضافة الى تلك التى تخص الاثنولوجى ، من حيث انه يتعامل ضمن اشياء أخرى ــ مع الأدب الشفاهى كما يهتم أيضا كثير من الفولكلوريين بالمؤلفين وكتب الأدب ، وهذا شىء طبيعى وخاصة اذا كان الباحث الفولكلورى يدرس مجموعةبشريةاعتادت على القراءة

وهذه النظرة فى كلا الاتجاهين ، قد أوجدت صعوبة ليس فقط فى تعريف الفولكلور كمصطلح بل أيضا فى توضيح جهود فولكلوريين مختلفين . اما بالنسبة لهؤلاء الذين يستخدمون الفولكلور للدعاية، أو للتسلية فنحن هنا لا نهتم بهم ، بل حتى هؤلاء الذين يقتربون منه بروح البحث العلمى الصحيح يجدون الميدان ككل أكبر من أن يغطيه فرد واحد . لذلك يوجد اتجاه لا للتخصص فحسب ، بل أحيانا ليجعل الانسان يشعر بأن له اهتمامات هامة جدا تكاد تجعل كل شىء آخر أقل اهمية • ومن النادر وجود الباحث الفولكلورى أو الانثروبولوجى الذى يتامل موضوعه تأملا واسعا متتبعا كل مراحله ويربط كلا منها بغيرها وبالمجالات المجاورة .

وبالرغم من تلك الصعوبات الواضحة وغيرها ، فقد حدث تقدم كبير خلال القرن والنصف الماضيين منذ ان بدات دراسة الفولكلور كجزء من الاهتمام الرومانسى بالتراث القديم ، ولم يكن يبدو أنه سيحدث اى اختلاف كبير فى هذا الموضوع ، لأنه لم يكن هناك أى اتفاق بشأن الميدان الذى ستغطيه دراسة الفولكلور على التحديد . فقد كان الهدف منذ البداية اكتشاف مأثورات الشعب ، سواء فى التعبيرات اللغوية أو فى طرق التفكير أو السلوك ، كما لم يوجد أى رفض لنوع معين من المادة التى يهتم بها كل الفولكلوريين • فسواء أكانوا يعملون فى اسكندنيفيا ، أو بولونيزيا أو كنتاكيا فهم يوجهون عنايتم الى الحكايات التقليدية ، والأساطير ، والمعتقدات ، والأغانى ، والأهازيج، والشعر ، والحكم والأمثال، بل أيضا الى الصيغ الخاصة مثل الفوازير•

ويبحث عدد كبير من الباحثين الانثروبولوجيين نواحى أخرى من التقاليد فى حياة الشعوب البدائية مما ينتمى لعلم الاثنولوجى لا للفلكلور ، وحتى رغم تصريح الانثروبولوجيين بأن هذا هو ميدان عملهم ، فقد امتد عمل الفولكلوريين الى أبعد من ذلك فى ميدان دراسة علم الاثنولوجى ، وعلى وجه الخصوص ماينتمى منه للأوروبيين وشعوب أخرى فى الحضارة الغربية . لذلك تشغل دراسة كل أنواع المعتقدات التقليدية والخرافات، والفنون والحرف، والرقصات، واللعب ، وموسيقى الآلات التقليدية ــ مكانا وسطا يمكن وصفه بأنه موضوع مسموح بدراسته لكل من الاثنولوجيين والفولكلوريين . كما يهتم معظم الفولكلوريين الأوروبيين بالعادات المرتبطة بتتابع الأيام

اما عمله الكبير فقد كان من ستة أجزاء نشر فى المدة من سنة ١٩٣٢ ــ ١٩٣٩ ، (٧) Motif-Index of Folk-Literature.

وفى سنة ١٩٤٧ صدر (٨) The Folktale.

ومن الملاحظ بالنسبة لهؤلاء التلاميذ أنهم يميلون والفصول، وبالأعياد، وباحتفالات الزواج، والممارسات الزراعية القديمة، وطرز البيوت والعمارة، وأدوات العمل وكل أنواع الانتاج الصناعى. ويتفق ذلك أيضا بالنسبة لأمريكا الجنوبية والشرق. وقديبدو من الحكمة أن يستخدم الباحث الفولكورى تفسيرا أكبر لميدانه، ورغم أنه قد يترك دراسة أجناس الشعوب البدائية لبحوث متخصصة الا انه كثيرا ما يهتم بمثل هذه المسائل «١»

ولقبول هذا التفسير الواسع، الموجود بالفعل لدى الباحثين الذين يعملون الآن فى أماكن مختلفة من العالم، ماهو اذن التقدم الذى تمكننا رؤيته، والى أى اتجاه يبدو اننا متجهو اليه؟ ان ملحوظاتى هنا منصبة على زيارتى لكل الفولكلوريين تقريبا فى أمريكا الجنوبية ولمعظم الموجودين فى أوروبا، كما أنها مبنية أيضا على اتصال واسع بالعاملين فى هذا الميدان فى أنحاء أخرى من العالم (راجع ثومبسون ١٩٤٨) .

ومن الواضح أنه قبل اى دراسة لمأثور شعبى، يجب جمع المأثورات نفسها، وبعد ذلك يجب أن تحفظ وتنظم بطريقة سليمة، ثم اننا أخيرا نأمل أن تدرس جميعها بالنسبة لجمع المادة الشعبية، فالجزء الأكبر من عمليات الجمع مازال يقوم به هواة، وبعض هؤلاء الهواة، نظرا لاستعدادهم العام وذوقهم الخاص يمكنهم أداء عملهم بدرجة ممتازة وبالطبع كان معظم الجامعين القدامى للفلولكلورخلال القرن ١٩ غير مدربين، ولكنهم كثيرا ماحققوانجاحا ملحوظا فى عملهم بسبب فهمهم للعمل الذى يقومون به . والمشكلة هى : كيف نجعل الهاوى يستمر فى جمع المأثورات الشعبية بطريق أدق؟ ان بعض البلدان ساعدت فى ذلك عن طريق اعداد كتيبات لهؤلاء الجامعين . لكن للاسف لا يوجد لدينا فى الولايات المتحدة مثل هذا التدبير الحسن . وان كان أحيانا تقدم الجمعيات المحلية والدوريات ارشادات طيبة لمثل هؤلاء الجامعين الهواة، ولكن كما تعلم الأثريون والمؤرخون منذ أمد طويل، يجب ان يفحص عمل هؤلاء الهواة بعناية شديدة ويؤخذ بشىء من الرعاية .

(١) يجد الباحث الفلكلورى أنه فى حاجة لمعرفة نوع جنس الجماعة البشرية التى يدرسها حتى يستعين بذلك على القاء الضوء على أى ظاهرة يعمل على تحليلها (المترجم)

ربما يكون أفضل استخدام لعمليات الجمع التى يقوم بها الهواة بطريقة منهجية واسعة هو ما تطور بواسطة أرشيفات الفولكلور الأوربية، وبصفةخاصة تلك الموجودة فى ايرلندا والسويد «١» . فهنا يدفع للهاوى أجر معين نظير عمله، وعلى أى وجه ينال الهاوى حتما نوعا معينا من التدريب داخل الأرشيف المركزى للفولكلور، وتفاصيلهذا التدريب الأولى تختلف من بلد الى بلد، ولكن تظهر ضرورة التدريب لتجنب ارتفاع نسبة كبيرة من الأخطاء الممكن أن يقع فيها الجامع أثناء العمل . وترسل للعاملين فى هذا الميدان استبيانات Questinnaires من كل الأنواع ترشد الجامعين الى ما توقعوا كما يدربون على الاستخدام السليم والمقبول لهذه الاستبيانات . وقد تدرب حديثا هؤلاء الجامعون الهواة على استخدام آلات التسجيل سواء أكانت من نوع واحد أو أكثر، لذلك أصبحوا يجمعون مادتهم بأمانة أكثر، وأشد قربا من المادة الأصيلة . ويطالب الجامعون أو على الأقل يشجعون على سرد تجاربهم الفعلية مع الذين جمعوا منهم مادتهم . وهذه التجارب قد تصبح ذاتفائدة كبيرة لدارسىالفلكلور سواء ما يستخدم منها فى الأرشيف أو ما ينشر . ويوجدالآن لدى بعض أرشيفات الفولكلور الكبرى جماعة دائمة يقوم أعضاؤها أنفسهم بجمع المادة المتوارثة من رواتها فى بيئاتهم المحلية . وبعض هذه الارشيفات لديها أجهزة تسجيل صوتى وفوتوغرافى رائعة .. ويتعاونون فى بحوثهم الميدانية مع الانثواوجيين واللغويين دراسى الحكايات الشعبية والأساطير والأغانى الشعبية والمتخصصين فى الموسيقى الشعبية كما يشتركمعهم أيضا باحثون فى الفنون التشكيلية الشعبية . وهذا التقدم فى الدراسة الميدانية سيؤدى الى أعمال هامة فيما بعد . ولكن يوجد نوعان من الجمع قد حققا نجاحا مغايرا تجب الاشارة اليهما : أولهما جمع المأثورات من أطفال المدارس . وقد حاول الايرلنديون ذلك على نطاق واسع . ووجدوا المجموعاتالتى جمعت بالفعل ليست جيدة تماما، ولكن الفائدة التى عادت من العمل مع أطفال المدارس هىلفت نظر هيئة الفولكلور الايرلندية الى رواة مهمين . وهؤلاء الرواة قام بزيارتهم جامعون مدربون، وقد أمكن بذلكالحصول على مادة قيمة .

(١) هذه المعلومات تأكدت بعد زيارة حديثة للارشيفات فى البلدين (المؤلف) .

دائما نحو تحسين المادة التى يروونها بطريقة يظنون انها سترضى مدرسيهم. وبعض المدرسين لايتباطئون فى تشجيع مثل هذه التنميقات التى يدخلها التلاميذ على ما يروونه . والنوع الثانى من الجمع قد حقق نجاحا فى بعض الأحيان ، وفى أحيان أخرى لم يحقق أى نجاح ، وهذا النوع من العمل هو الذى تم نتيجة تكليف من الحكومة . ولدينا خبرتنا الخاصة فى ذلك حينما حاول اتحاد الكتاب سنة ١٩٣٠ (The Federal Writers Project of WPA) جمع الفلكلور فقد كلف بجمع الفولكلور فى بعض الولايات جامعون غير مدربين ، ومن المحتمل أنهم لم يعرفوا بنوع المادة المطلوب منهم جمعها . وانى أعتقد أن الذين قاموا بفحص المواد المجموعة ، قد وجدوا انها لا تستحق شيئا. بل انى على العكس من ذلك علمت أثناء وجودى فى السويد ان افضل التسجيلات الموجودة هناك قد بدأت بأمر أصدره أدولف جوستاف فى أوائل القرن ١٧ للقسس والضباط لجمع طرز معينة من العادات والتقاليد . وانى أظن أن سبب نجاح هذا العمل كان يرجع الى أنه محدد ومعين .

ومعظم العمل الهام فى الفولكلور يقوم الآن فى أرشيفات الفولكلور الموجود معظمها فى أوروبا . أولها بل مازال أكبرها على أية حال موجود حاليا فى هلسنكى ويرجع تاريخه الى سنة ١٨٣٠ وقد بدأ بجمع الأغانى الشعبية التى صيغت فى الملحمة الفنلندية The Kale Vala وبالرغم من كل الظروف المتغيرة المعروفة التى حدثت للشعب الفنلندى فى القرن الماضى فقد ظلت عمليات الجمع فى معظم الأحيان مستمرة دون انقطاع . وتحفظ المادة المجموعة بعناية وتفهرس وتحلل بمهارة . كما أنهم يتناولون الفولكلور فى أوسع معانيه ، وتزود أرشيفاتهم يوميا ، بواسطة هيئة محلية لها شأن كبير ، وبعض أعضائها يستفيدون من هذه التسجيلات الصوتية الجديدة استفادة كبرى «١» غير أنه يوجد اختلاف بسيط فقط فى أرشيفات مماثلة فى أربعة أماكن من السويد ، فى اوسلو ، وفى كوبنهاجن ، وفى دبلن ، وفى باريس .وفى عدة أماكن بألمانيا وشمال أوروبا أنشئت أرشيفات متخصصة . أما أكبر ارشيف للحكايات الشعبية فيوجد فى دبلن. ولاعطاء فكرة عن مدى العمل الذى قام به هؤلاء الفولكلوريون الايرلنديون خلال العشرين سنة الماضية نذكر ان لديهم أكثر من مليونى صفحة من النصوص المدونة ، معدة جيدا ومبوبة بنظام .. وهذه الأرشيفات الأوروبية تعاونها الدولة وتعتبر من اهم وأخطر جوانب الأعمال العلمية التى ترغب الدولة فى تنميتها ، وهدفهم من ذلك ، عمل تسجيل حقيقى لحياة الشعب وخاصة فى هذا الجزء الذى أصبح تراثا مع دراسته فى مجاله التاريخى(١) .

وفى بعض البلاد تزود أيضا المتاحف، وأرشيفات الفولكلور بمادة العمل . وتوضع كل الثقافة المادية فى متاحف خاصة بعضها مقفل وبعضها مفتوح . وقد تطورت حركة المتاحف فى السويد مثلا الى مستوى كبير بوجود مئات المتاحف الشعبية الصغيرة فضلا عن المتحف الكبير الموجود باستوكهولم The Northern Museum ومتحف اسكانس المفتوح (٢) Skansen ومثل هذه الصورة نجدها فى النرويج وبصورة أقل فى فرنسا .

---

(١) نتائج عمل الارشيف الفنلندى يمكن تتبعها فى Mémoires وكذلك فى دورية هيئة الفلكلور Journal de la Société, Finno Ougrieme F.F. Commuications ونشرات وكلها تصدر فى هلسنكى .

Kale Vala وتعد أكبر الملاحم الشعبية الفنلندية التى تتغنى بكفاح البطل الفنلندى ضد قوى العدوان .

(١) لمتابعة أوجه النشاط هذه راجع مجموعة Folklive التى تصدرها منذ سنة ١٩٣٦ أكاديمية Gustave Adolfs Akademi för Folklivsforskning

(٢) راجع مؤلفات Siguard E:ixon and °Ake Campbelie.

« هذا الهامش للصفحة التالية »

(١) متحف The Northern Museum (Nordiska Musé-t) ويعد من أكبر متاحف السويد حاليا ، وهو يضم أقساما عدة منها قسم عن التاريخ الحضارى للفلاحين ، وقسم عن المواد المجموعة عن طريق البحث الميدانى التاريخى . كما يشمل اقساما أخرى تعطى صورة عن العادات والتقاليد والحرف والذوق الفنى كما هو موجود بالفعل فى البيت الريفى قبل أن تهزم الحضارة الصناعية العادات والتقاليد المتوارثة داخل الأسرة ، من أزياء وأثاث وصناعات يدوية ممايستخدمه الرجل العادى فى حياته اليومية. كما يضم مكتبة وأرشيفا متخصصا فى المأثورات الشعبية ، والمكتبة مثلا تضم ١٠٠،٠٠٠ مجلد معظمها عن الأدب والاثنولوجى والفلكلور والحرف الشعبية ، ويؤم هذه المكتبات طلبة الجامعات والمعاهد العليا ، ودارسو الآداب واللهجات كما يؤمها غير ذلك جمهور القراء العاديين . كما يوجد بالمتحف قسم للبحوث يقوم بأبحاث عن تاريخ الحضارة وعن طرق الحياة الشعبية للفلاحين كما ينظم محاضرات علمية وعامة تتعلق بموضوع الدراسات الفلكلورية ، وينظم المتحف أيضا حلقات تدريبية للعاملين فى المتاحف الصغيرة الموجودة بالسويد .

أما أرشيف الصور الموجود بالمتحف فانه يعتبر أكبر أرشيف فى العالم اذ يحتوى على نصف مليون نيجاتيف كما يضم المتحف

وبالنسبة لقارتنا ما زال العمل الارشيفى والمتحفى أقل أهمية وان كان يوجد فى أمريكا الجنوبية بعض ارشيفات الفولكلور الصغيرة وعدد من متاحف الحياة الشعبية ، هذه المتاحف عادة متخصصة بدرجة كبيرة فلا تغطى كل جوانب حياة الشعب (١) وفى الولايات المتحدة لدينا متاحف الحياة ، ولكن معظم المادة الخاصة بهذه المتاحف موجودة فى المتاحف التاريخية (٢) ويعتبر قسمنا الموجود بمكتبة الكونجرس هو أرشيفنا الطبيعى للفولكلور ، وان كان يتطور ببطء ولم يقم بعد بالعمل الواسع الذى تقوم به الأرشيفات الأوروبية .

استديو خاص للتصوير وعمل الأفلام التسجيلية .

ويعرض المتحف ١٠ ٪ من مقتنياته فقط ، وهو يملك حاليا مليونا ونصف مليون قطعة متحفية وهذه المقتنيات تحفظ فى مخازن وتعرض فى دليل المتحف كما أن لها فهرسا ، وتعمل بالمتحف هيئة ثابتة لترميم وصيانة المقتنيات والمعروضات .. ويزود هذا المتحف كل عام بألفى قطعة جديدة .

أما متحف Skansen فهو أكثر شهرة من متحف نورديسكا وقد أنشىء سنة ١٨٩١ وهو مقام فى الهواء الطلق ويعتبر الاول من نوعه فى العالم ويؤلف نموذجا للحياة التقليدية فى السويد بنيت به قرية كاملة تضم كل صور النشاط الحى للشعب فى حياته اليومية تمثلت فيها طرز العمارة الشعبية وما يستخدمه الفلاح فى بيته من أدوات وأثاث وملابس وصور النشاط الاجتماعى والدينى الاخرى مثل الكنيسة والسوق والفنادق كما بنيت ضاحية من احدى المدن بما تحتوى عليه من شوارع ومنازل ومكاتب الطباعة ومحلات صناعة الأحذية الشعبية المطرزة والزجاج والمخابز وصناعة الفخار والجلود كما يتبع ١١٠ المتحف حديقة للحيوانات كبيرة كما ينظم المتحف برامج ترفيهية وندوات موسيقية علاوة على مايقيمه من معارض تعطى فكرة عامة عن الحياة فى السويد ، ويمول هذا المتحف بواسطة ما يبيعه للزائرين من صور أو نماذج من مقتنياته كما يشرف على تمويله جمعيات مختلفة أهمها جمعية Skansen Society التى يبلغ عدد أعضائها ١٣ الف عضو ومايحصل عليه من رسم الزيارة اذ يؤمه فى العام حوالى مليونى شخص ، كما يستفيد من التبرعات التى يقدمها له كثير من الاهالى . ويعمل المتحف على الحصول على مساعدات من الشركات ينفقها فى عمل البحوث والدراسات العلمية . ويعتبر متحف اسكانس من أهم المعالم السياحية التى يزورها السائحون وانى لأرجو أن ينفذ فى القريب العاجل المشروع الذى تقدم به الأستاذ احمد رشدى صالح لاقامة متحف مفتوح بمدينة المقطم علاوة على المشروع الآخر الذى بدأت وزارة الثقافة فى تنفيذه بانشاء متحف مفتوح للفنون الشعبية بمدينة الفنون بالهرم . (المترجم)

(١) مثال ذلك ما يوجد فى : Tucumàn, Cordoba in Argentina, Sào Paulo, Santiago de Chile.

(٢) المتحف الوحيد الذى يشبه متاحف الحياة الاوروبية موجود فى Coopers-town, New York,

يجب أن تصنف المادة المجموعة قبل حفظها ودراستها . وقد وضع السويديون والفنلنديون منذ امد طويل تصنيفا علميا لمعظم مقتنيات الفولكلور . واقتبس الايرلنديون هذه التصنيفات (١) . وكان ذلك بصفة عامة من الصعوبة بمكان لمعظم بقية العالم . وقد تقدم الى حد ما التصنيف الشامل الذى بدأه الفنلنديون . على أنى وجهت جزءا كبيرا من اهتمامى لهذه المشكلة خلال السنوات (٢) الماضية . ويبدو لى أنه من الواضح أن تصنيف الفوازير الذى نشره الأستاذ أرشرتيلور(٣) سنة ١٩٥١ ، سوف يحل مشكلة هذا النوع من الأدب . وأرشيفات الأغنية الشعبية الألمانية قد بحثت تصنيف الأغانى الشعبية ، ولكن المشكلة الكبرى التى ظلت قائمة ، هى أين توضع مختلف أنواع الأغانى الشعبية التى مازالت تحت البحث . وثمة مشكلة أخرى أكثر تعقيدا ، هى ، تصنيف الموسيقى الشعبية . وأمل أن تتمكن كل الأرشيفات فى وقت ما من تطبيق تصنيف موحد ، كما يحدث الآن بالنسبة للحكايات الشعبية .. فمن الممكن الآن أن تراسل أى أرشيف فى العالم وتطلب منه كل النصوص الخاصة بحكايات معينة ، مرقمة طبقا لتصنيف آرنى ثومبسون .

(١) قد كتب Séan O'Sulleabhain معظم نظام الفهرس السويدى الذى تمكن من الحصول عليه .

(٢) آرنى 'Aarne (١٩١٠) . هذا التصنيف قد راجعه وتوسع فيه ثومبسون سنة ١٩٢٨ تحت عنوان Types of the Folktale

(٣) أرشرتيلور ، هو أحد أساتذة الفولكلور المعاصرين ولد سنة ١٨٩٠ وحصل على ليسانس الآداب من كلية Swarthmore سنة ١٩٠٩ والماجستير سنة ١٩١٠ من جامعة بنسلفانيا ، ودكتوراه الفلسفة من جامعة هارفارد سنة ١٩١٥ ثم اشتغل أستاذا مساعدا بجامعة واشنجطن فى المدة من ١٩١٥ ــ ١٩٢٥ ثم أستاذا للادب الجرمانى بجامعة شيكاغو فى المدة من ١٩٢٥ ــ ١٩٣٩ وأستاذا للفولكلور فى المدة من ١٩٣٨ ١٩٣٩ وأستاذا للغة الجرمانية بجامعة كاليفورنيا منذ سنة ١٩٣٩ . وعمل رئيسا لتحرير مجلة الفولكلور الأمريكية سنة ١٩٤١ ثم لمجلة Western Folklore من سنة ١٩٤٢ للآن وعضو شرف أكاديمية جوستاف أدولف للدراسات الفولكلورية وجمعية الآداب الفنلندية وغير ذلك من الجمعيات العالمية فى ايرلندا وألمانيا والنرويج والبرازيل والارجنتين . ومن مؤلفاته
The proverb 1931.
Edward and Seven i Rosenegard, ostudy in the Dissemination of a Ballad 1931.
The Handwôrterbuch des deutschen Aberglaubens and marchens.
The Handworterbuch des deutschen Marchens.
A collection of Welsh Riddles (with Vernam E. Hull. 1942.)
The Literary Riddle Before 1600. (1940).

وقبل ترك موضوع الأرشيف تجب الاشارة الى مشكلة ازدواج مقتنيات الأرشيف . اذ أن عمل نسخ فيلمية Microfilms للأرشيفات الكبيرة الموجودة فى العالم هو حلم كثير من الفولكلوريين . وفى مكتبة الكونجرس يتم حاليا عمل مثل ذلك ويبدو أن العمل مستمر بالفعل لتحقيق الفكرة. فلو ظهرت كل الأرشيفات فى نسختين سيكون هذا بالفعل عملا عظيما لتأمين الأرشيفات الحالية ضد أى حادث قد يحدث . والفهارس الخاصة بهذه الأرشيفات يجب أن تصور أيضا علاوة على النسخ الأصلية . ورغم وجود عدد قليل فى أمريكا تمكنهم قراءة اللغة الفنلندية الا أن ذلك لايجعلنا نخشى عمل نسخ المحفوظات الفنلندية الكبيرة .

ان القدر المدهش الكبير للمادة التى لابد ان يطلع عليها أى باحث فولكلورى لجمع معلومات بحثه ، تجعل من الضرورى ، لا أقول فهرسة الأرشيف فحسب بل اعداد قوائم كافية للفولكلور . وهذه الحاجة أصبحت الآن موضع عناية أكبر . ففى سويسرا تنشر فى الوقت الحاضر قوائم للفولكلور تحت رعاية هيئة الفنون الشعبية والفولكلور . وقد ظهرت حديثا قائمة للفولكلور الامريكى واسعة الانتشار تشمل أيضا الهنود الأمريكيين ، كما توجد سوى ذلك عدة قوائم سنوية أخرى .

ومختلف أرشيفات الفولكلور تنشر نسبة كبيرة من مجموعاتها ، وشيئا فشيئا ستصل هذه المواد للدارسين فى أنحاء أخرى من العالم . ويمكن الحصول على كثير من المواد الأرشيفية عن طريق هذه القوائم . والفضل فى ذلك يرجع لنظم التصنيف المتنوعة التى طورت ، وكذلك للعمل الكبير الذى تقوم به الأرشيفات ، وهذه القوائم قد أعدت بقدر كبير من المهارة ، والعمل الذى اعتادته أكثر هو ميدان الحكايات الشعبية ، وقد فحص الآن تماما فى خمسة عشر أو عشرين قطرا (١) ، وتستخدم الآن فهارس تمكن الدارسين الغربيين من الحصول على مجموعات من الحكايات اليابانية المحدودة الانتشار .

وقد تحقق تطور كبير فى السنوات العشرين الماضية فى عمل الخرائط الصحيحة للعناصر الشعبية فى ميادين مختلفة نتيجة لعمليات الجمع التى تمت بواسطة أرشيفات الفولكلور . وقبل

(١) هذه الفهارس قد نشرت فى : Thompson 1946, PP. 419-421.

الحرب العالمية الثانية كان الأطلس الفولكلورى الألمانى (١) له الصدارة فى العالم ، وقد ظهر حديثا فى سويسرا أطلس آخر (٢) وفى السويد ثلاثة أطالس كبرى قاربت الصدور . ففى هذه الأطالس تركز كمية كبيرة من المعلومات وتظهر جميعا بالمشاهدة. وفى أى دراسة تحتاج لتوزيع معين للظاهرات تظهر قيمة هذه الخرائط ، وواضح أنه فى المستقبل ستصاحب الخرائط دراسة مقارنة . وقد استخدم الفولكلوريون الامريكيون بدرجة محدودة البطاقات التى تستخدم فى عمل الخرائط ، رغم أن الانثروبولوجيين قد استخدموا منذ زمن بعيد الخرائط فى دراساتهم لعناصر ثقافة الهنود الامريكيين ، ويجب بالطبع أن نستخدم مبدئيا الخرائط التحضيرية ، وقد يتم ذلك بالنسبة للولايات أو الأقسام الصغيرة ، نظرا لكثرة مجموعات السكان من الأجانب الذين لم يبحث فولكلورهم بعد .

وبصفة مبدئية كان عمل الفولكلوريين فى ذلك تجريبيا . فقد اهتموا بالـ « ماذا » والى حد معين بالـ « كيف » ولكن بسبب عدة وجهات نظر غير مضمونة ، قد تباطأوا فى محاولة الاجابة على « لماذا » وبالطبع كان عملهم الوصفى والتحليلى مؤديا الى دراسات تاريخية . ومن ناحية أخرى الى اقتراح اسئلة نظرية كثيرة هامة ، امكن تحقيقها بعد العمل الأولى الواسع الذى تم خلالها . ولكن مثل هذه الأسئلة قد أثارت الانتباه الى صلة الفرد بالتراث الذى يحمله ، ومدى سيطرة تقاليد جماعته الاجتماعية ، ومدى الحرية الموجودة للتعبير

(١) Atlas er deutschen Volkskunde (Leipzig 1937-1938)

(٢) لقد فحصت هذه الاطالس فى Opsala واستوكهلم فى يناير ١٩٥٢ .

(٣) وفى عام ١٩٥٨ صدر فى بولندا أطلس أثنوجرافى ولكن لوجود بعض الأخطاء العلمية أعيدت مراجعته وطبعه .

وقد حضرت أثناء وجودى هناك بعض عمليات المراجعة هذه وحصلت على نسخة من هذا الاطلس بعد الحاح شديد اذ أنهم كانوا يرفضون توزيع هذا الأطلس قبل تصحيح الخطأ الموجود به . وهذا الخطأ سببه تسرع أحد الباحثين فى جمع المادة واهمال من قام بمراجعتها التثبت من صحه البيانات التى جمعها الباحث .

وفى هذه الاطالس توزع ظاهرة ما على الخريطة لتوضيح أماكن شيوعها مع عمل رموز لكل ظاهرة ونوع التنوع والاختلاف الموجود بالنسبة لكل مكان . ولايمكن عمل هذه الخرائط الا بعد الجمع الشامل للظاهرة وتصنيفها وتحليلها . (المترجم) .

الفردى ؟ وصلة حامل التراث الشفاهى بجماعته ؟ وكيف تخصص فيه؟ ومامميزاته الفنية والشخصيةالتى تسبب القبول أو الرفض من زملائه ؟ كيف يعدل المأثور ، سواء أكان شفاهيا أم ماديا بواسطة أنماط الثقافة ؟ تلك الأسئلة بحثها الفولكلوريون وبعضها بدأ يتضح ، كما أن البحوث الميدانية والتاريخية زودتهم بأساس سليم فى الدراسة .

وتوجد مسائل عامة كثيرة تهم الفولكلوريين فى كل مكان داخل الأرشيف وخارجه ، ولاتعتمد مباشرة هكذا على أبحاث سابقة . وبعيدا عن السؤال العام الواسع عن البلاد التى بدأ فيها الفولكلور وسؤال عن نهاية الموضوعات الأخرى نجد مثلا مناقشات كثيرة حول الانواع المختلفة للأدب الشعبى (راجع ثومبسون ١٩٤٦ ـ ص ٣ ـ ١٠) .

ويمكن البحث دائما عن الصلة بين الأساطير والحكايات ، وعما اذا كانت الاغنية الشعبية أصيلة أم لا ، وعن أثر التبادل التجارى فى التراث الشعبى بصفة عامة ، وعن امكان تطبيق التحليل النفسى على ظاهرة اجتماعية مثل الفولكلور . ولاشك أن بعض التقدم قد حدث فى السنوات الاخيرة طبعا هادفا الى وضع منهج سليم لدراسة الحكايات الشعبية (المرجع السابق ص ٤٢٨ ـ ٤٤٨) ونحو دراسة الأسلوب فى المرويات الشعبية (نفس المرجع السابق ص ٤٤٩ ـ ٤٦١) وفى دراسة الأغنية الشعبية من ناحية علاقة المؤدى لها بالمؤدى لهم (راجع Von Sydow 1948, Passim.) وعلاقة التراث الشعبى بعناصر أخرى كاللغة والحدود الثقافية والاعتقادية والسياسية . كما يبحث بعض الدارسين عن الصلة بين التراث الشفاهى والادب ، وهم يساعدون بذلك على توضيح الاثر الذى تركته الثقافة الغربية فى وقت ازدهارها العالمى على مجموعات الشعوب الأقل اختلاطا بغيرها . وينتبه الانثروبولوجى أو الفولكلورى عادة الى مراحل نمو الثقافة ، مثله فى ذلك مثل المؤرخ ، اذ يجب أن يتعرف على ماضى الجماعة التى يقوم بدراستها . وبمراجعة مانشر من كتب وفحص ماصدر من دوريات سوف يظهر لنا مدى التقدم الذى حدث فى كل هذه الجوانب

لقد فشل الفولكلوريون والانثروبولوجيون فى أمريكا فى عمل دراسات منهجية كافية للثقافة المادية والعادات السائدة بين جماعات البيض الذين ينتمون غالبا الى أصل أوروبى . فالحياة الشعبية بالمعنى الواسع الذى يستخدمه الأوربيون غالبا ماتبدو أنها عمل مغاير ، ولكن من المرجو أن يطلع باحثونا على المسائل التى بحثها جيدا السويديون والفنلنديون والايرلنديون والفرنسيون (١) .

وفى الولايات المتحدة وأمريكا الجنوبية يحتاج الفولكلوريون أكثر من غيرهم لزيارة أوربا لدراسة الارشيفات الكبيرة الموجودة هناك . فهناك من الممكن مقابلة رجال يبذلون أعمارهم فى عمل دراسات خطيرة للفولكلور وكذلك ليتعلموا كيف ينظم البحث الفولكلورى بطريقة مهمة . ونحن نحتاج لعدد كبير من الجامعيين لدراسة مختلف الجماعات فى أمريكا : فنحن مثلا فى حاجة لدراسة فولكلور جماعات المهاجرين الحديثة ، وهذا يحتاج الى أشخاص على معرفة بثقافة ولغة هذه الجماعات (٢) ولدينا الآن فى أمريكا مجموعة طيبة من مجلات الفولكلور (٣) ، كما أنهم سوف يؤدون عملا أحسن بالتعرف على الفولكلوريين فى العالم ، والحصول على بعض الآراء العالمية ، كما يمكنهم على وجه الخصوص الاستفادة من زملائهم فى معرفة بعض الموضوعات القريبة الاتصال من بحوثهم . وعلى باحثينا الفولكلوريين بذل كل جهودهم لمشاهدة العمل الخطير الذى يقوم به الباحثون السويديون أو الفنلنديون سواء فى ذلك الفولكلوريون أو الانثروبولوجيون واثارة اهتمام زملائهم الانثروبولوجيون وترغيبهم فى العمل هنا فى بلدنا . ان نشاط الفولكلوريين قد استمر بالطبع سواء هنا أو فى الخارج دون اهتمام كبير بما يهم زملاءهم فى ميدان الانثروبولوجى أو يتصل برأيهم فيمايقومون به من عمل ، وهم على أية حال اذا راجع شخص ماعملهم فانه سيجد ثمة مشاكل معينة تماثل مشاكل الانثروبولوجيين . وقد كان تطوير الارشيفات وتدريب الجامعيين كنقط التقاء فى بلدان كثيرة لمجموعات الدارسين .

(١) لقد عقدت حلقة بحث ممتازة لمناقشة هذه الموضوعات فى مؤتمر الانثولوجى الغربى والأوربى الذى عقد عام ١٩٥١ فى استوكهولم ، وسيظهر تقرير هذا المؤتمر فى Laos Vol. II.

(٢) مثلا دكتور Dr. Jonas Balys رئيس أرشيف فولكلور الليتوانيا قد قام بعملية جمع ممتازة من الليتوانيين الموجودين بالولايات المتحدة .

(٣) أهم هذه المجلات The Journal of American Folklore وهى تصدر منذ ستين عاما ودوريات أخرى مثل New York Folklore, and Western Folklore Quarterly, Midwest Folklore

وهذه المجلات ترد منذ أربع سنوات لمكتبة مركز الفنون الشعبية ويمكن الاطلاع عليها .

وهناك ميدان آخر هام لعمل الفولكلورى قد يكون أكثر أهمية بالنسبة للانثروبولوجيين : هو تصنيف وتحليل المأثورات ، فبعض هذه التصنيفات مثل الموجود فى السويد وايرلندا يتضمن كثيرا من الثقافة المادية والتقاليد الاجتماعية التى تتشابه مع التصنيفات التى يستخدمها الانثروبولوجيون • ومهما كان الأمر فعمل الفولكلورى بصفة خاصة فى دراسة الحكايات والتقاليد والمعتقدات والموسيقى سيكون ذا أهمية مباشرة بصفة عامة للدراسة الاثنولوجية والدراسات الفنية لموسيقى الفلاحين الأوروبيين او سكان الجبال الامريكيين تشمل نفس عمليات التحليل العام التى تستخدم لدى سكان وسط افريقيا أو الهنود الامريكيين (١) ، وتلك الدراسات الفنية متخصصة جدا وخارجة عن مقدرتى ، ولكن تطورها واستخدامها هو موضع الاهتمام العادى للفولكلوريين والانثروبولوجيين .

وتوجد النصوص الشفاهية التقليدية ـ حكايات وأساطير ومعتقدات ـ فى جميع أنحاء المعمورة وفى كل ثقافة . والانثروبولوجيون ليسوا فى حاجة للتذكير بوجودها فى أى مجموعة بشرية قد يدرسونها ، كما أن الفولكلوريين يقومون بجمع هذه المرويات ودراستها باستمرار حتى بين الشعوب التى لها أدب مدون • ومن وجهه النظر العالمية يبدو أن هذه الشفاهيات موجودة دون أدنى تفرقة بين أبسط الثقافات وأعقدها •

واحدى الاهتمامات الهامة لدارسى مثل هذه المادة هو الكشف عن كيفية تشابه تراث جماعة ما وكيفية اختلافه بالنسبة لبقية العالم . ولكى يقترب الدارس من هذه المشكلات يجب أن تكون لديه مراجع كافية للبحث ، كما يجب أن يكون فى مقدوره تحديد جزء معين بدقة وسهولة مثلما يحدد عالم النبات نوعا ما من النبات ويضعه فى مجموعته العالمية الكبيرة . وقد يوجد هذا الجزء منفردا بذاته أو مشابها لشىء آخر معروف فى مكان آخر •

ومن خصائص المادة المروية أنها تتكون من موضوعات رئيسية Motifs لها معنى أو اهتمام كاف يجعل الراوى يتذكرها أو يحفظها ، ومثل هذه الموضوعات الرئيسية قد تكون احداثا بسيطة ذات صورة بسيطة ولكنها كافية لتثير الاهتمام (الثعلب يغرى الدب لصيد السمك خلال الثلج بذيله) . . وقد تكون أشخاصا ، أو مخلوقات ، أو أشياء أخرى (بطل أسطورى Culture Hero ، طائر خيالى أو حجر سحرى) ، أو شيئا خالدا وراء الحدث ، أو مكان (العالم الآخر) ، أو عادة اجتماعية (تجنب الحماة) أو معتقدا مقبولا ، وهذه الموضوعات الرئيسية Motifs هى المادة التى تتكون منها الروايات فى كل مكان . لذلك يمكن تحليل كل القصص سواء أكانت بسيطة أم معقدة الى موضوعات رئيسية محددة ، وعمل تصنيف عالمى كبير لها • وانى مشغول الآن بمراجعة مثل هذا الفهرس للموضوعات الرئيسية (١٩٣٢ ـ ١٩٣٦) Motif Index الذى اعتقد أنه سيحقق مسلحا كافيا معقولا لكل ثقافة ، فاذا صح نفع مثل هذا الفهرس وجب أن يوسع باستمرار حتى يتيح مقابلة الظروف والاحتياجات المتغيرة •

وبتحليل مثل هذا ، يمكن للشخص أن يرى بالضبط مايتعامل معه فى حكايات أى جماعة ـ الى أى مدى هى متميزة بذاتها ، والى أى مدى تشترك مع غيرها . وقد شجعنى باحثون فى أنحاء مختلفة من العالم على الاعتقاد بصلاحية هذا التصنيف .

ولاشك ان مثل هذه الموضوعات الرئيسية المفصلة لن تكون نهاية بالطبع فى حد ذاتها سواء بالنسبة للباحث الفولكلورى أو الانثروبولوجى ، فقد يهتم بتداخل الموتيفات التى تكون الحكايات الكاملة التامة وفى القصص البسيطة التى تحتوى على نقطة روائية واحدة فقط سوف يتساوى طراز الحكاية Tale Type مع الموضوع الاساسى Motif ولكن بصدد قصص كثيرة تكون الموتيفات هى التى تشكل المأثور الثابت ، فتناول الحكاية يكون

(١) راجع الابحاث التى قام بها جورج هيرزوج

Researches of Hornbostle, Carried on in America by George Herzog.

وجورج هيرزوج هو أحد أساتذة الفولكلور المعاصرين ولد سنة ١٩٠١ ومن المهتمين بدراسة الفلكلور والموسيقى الشعبية والبدائية درس فى الاكاديمية المجرية للموسيقى ببودابست من ١٩١٧ ـ ١٩١٩ وبالمعهد العالى للموسيقى ببرلين من ١٩٢٠ ـ ١٩٢٢ ، وفى جامعة برلين من ١٩٢٢ ـ ١٩٢٤ ، كما قام بالعمل أمينا مساعدا لأرشيف أسطوانات كولومبيا من ١٩٢٥ ـ ١٩٢٩ وحصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة كولومبيا سنة ١٩٣٨ وفى المدة من ١٩٣٢ ـ ١٩٣٥ قام بالعمل فى جامعة ييل أستاذا مساعدا للانثروبولوجى ثم عمل أستاذا للانثروبولوجى بجامعة كولومبيا من ١٩٣٦ ـ ١٩٤٨ وبجامعة انديانا منذ سنة ١٩٤٨ كما اشترك فى سنة ١٩٣٠ ـ ١٩٣١ فى الابحاث التى قامت بها جامعة شيكاغو فى منطقة ليبريا (المترجم) •

ككل ، وتصنيف مثل هـــذه الحكايات المعقدة ليس سهلا تماما مثل تنظيم الموضوعات الرئيسية ، لأنه من الصعوبة بمكان تحديد نقطة بالضبط تبدو اهم من غيرها لتوضع داخل الاطار العام للتصنيف .. ولـكن رغم هذه الصعوبات النظرية ، فقد أثبتت القـائمة التى وضعها آرانى ســنة ١٩١٠ للطرز الأساسية لحكايات أوروبا وغـرب آسيا صلاحيتها للاستخدام العملى(١) ٠

(١) انتى آرنى (١٨٦٧ ـ ١٩٢٥) هو أحـد علماء الفولكلور الفنلنديين وأول من طور المنهج الجغرافى التـاريخى فى ابحاث الحكايات الشعبية . وأول من وضع تصنيفا للحكايات الشعبية ففى سنة ١٩١٠ نشر قائمة صنف فيها كل أنواع الحـكايات المشهورة فى المأثورات الأوروبية وأعطى لكل نوع من الأنواع رقما معينا . ونشر ذلك فى العدد الثالث لسنة ١٩١٠ من مجـلة F.F.C. 3-1910 التى تصدرها هيئة الفولكلور بفنلنـدا ـ هلسنكى تحت عنوان Folklore Fellows Communications ومازالت تصدر للآن ٠ ومنذ هذا الشهر بدات تصل أعدادها عن سنة ١٩٦٣ لمكتبة مركز الفنون الشعبية بالقاهرة

(٢) هذا الرأى يرد الى Theodor Bendy بالنسبة للهنـد ، أما بالنسبة للهنود الامريكيين فيرد ذلك الى Franz Boas

وثيـــودور بنفى (١٨٠٩ ـ ١٨٨١) هو صاحب نظـــرية هجرة الحكايات الشعبية من الهند الى أوروبا . ولد فى احدى قرى هانوفر بألمانيا وتلقى تعليمه فى جوتنجن وميونخ وفرانكفورت وهو أحد أساتذة اللغة السنسكريتية وفقه اللغة الألمانية . ومنذ سنة ١٨٦٢ الى ١٨٨١ شغل كرسى أستاذية اللغة السنسكريتية وعلم اللغة المقارن . وقد أمضى حياته كلها فى عمل دراســـات مقارنة للغة السنسكريتية واللغات الشرقية الأخرى ودراســة الأساطير ٠ وقد دلل انتي آرنى على صحة النظرية البنفية التى ترد أصل كل الحكايات الشعبية للهند . وان كان فى نفس الوقت دلل على وجود حكايات شعبية خاصة بسكان أوروبا الغربية فى العصور الوسطى كما ألقى ارنى ضوءا كبيرا أيضا على انتقال الحكايات الشعبية من الشرق للغرب فى صيغ محلية (راجـع أنتى آرنى الذى ذكر فيما قبل) ٠

أمـا فرانز بواس أحـد علمـاء الانثربولوجى والاثنـولوجى فقد ولد فى ألمانيا سنة ١٨٥٨ وتلقى تعليمه فى كل من هايدبرج وبون وكييل فى المدة من ١٨٧٧ ـ ١٨٨١ ، ثم من ١٨٨٣ ـ ١٨٨٤ قام برحلة علمية فى Baffin Land ومن سنة ١٨٩٩ الى أن تقاعد فى ١٩٣٧ وكان أستاذ الانثروبولوجى بجامعة كولومبيا بأمريكا ، كما اشتغل فى المدة من ١٩٠١ ـ ١٩٠٥ بالمتحف الامريكى للتاريخ الطبيعى .

وقد نشر عدة دراسات غير الأبحاث التى قام بها مع تلاميذه ومن مؤلفاته :
(١) Indianische Sagen 1895.

Sagen وهو نوع من الحكايات الشعبية التى تدور أحداثها حول تاريخ الطبيعة

(٢) Social Organization and Secret Sociétés of the

ان فهرس طرز الحكايات لايمكن أن يكون ذا فائدة ترجى الا فى ميدان المأثورات الجارية بالفعل . وانه من المتعذر بالنسبة للشعوب الاوروبية وشعوب غرب آسيا بسبب انتشار تأثيرهم فى أنحاء أخرى من العالم . ولكن بالنسبة لطرز حكايات المواطنـــين بأفريقيا أو بأمريكا الشمالية مثلا ،يكون من الضرورى عمل تصنيف خاص بهم لأنه بالنسبة لهنود أمريكا الشمالية قد تم تصـــنيفهم ، ولكن حسب علمى لم يتم هذا العمل فى أنحاء أخرى من العالم .

وتداخل تصـــنيفات الموضـــوعات الرئيسية Motifs مـــع الطـــرز Types ذو فائدة خاصة للفولكلوريين بسبب توسع ما يسمى ب (تشريح) الحكايات الشعبية لأى جماعة بشرية خاصة ، وهذا التداخل يظهر لنا مدى ليونة المادة المروية ومـدى تبلورها فى وحدات أصفر أو أكبر ، ففى حكايات الهند مثلا ، بناء على تحليل موضوعاتها الرئيسية وطرزها (راجع مثلا Emeneau ١٩٤٤ ـ ١٩٤٦) نظرا لكثرة الجماعات البشرية فى الهند نجد الحكايات الكاملة تحتوى على تكرار الموضـــوعات الرئيسية ، كما نجد ان ليس لها شكل محدد بدرجة تجعل الشخص الذى يحاول عمل فهرس لطرزهــا ييأس من ذلك ٠ والتحليل المماثل لحكايات الهنـــود الامريكيين يعكس ذلك يظهر وجود عدد معقول لقصـــة محددة جدا ، تتعقد بسبب انتشارها الواسع«راجع ثومبسون ١٩٢٩) ، وتلك النتائج لها أهميتها حينما يتذكر الانسان أن الهند توصف منذ زمن بعيد بأنها الأم الأولى لمختلف أنواع الحكايات الأوروبية ، كما يقال بيقين أنها متدفقة أكثر من حـــكايات الهنود الأمريكيين التى توصف بالتماسك(٢) ٠

كما نشر فى سنة ١٨٨٥ أعمالا أخرى عن Baffin Land ونشر كذلك أبحاثا عن The Centeral Eskimo (1888). وفى المدة من سنة ١٨٨٨ ـ ١٨٩٢ نشر دراسات عن :

(٤) Indians British Columbia,
(٥) The mind of primitive man (1911)
(٦) Kultuer Und Rasse (1913),
(٧) Tsimish Mythology (1916),
(٨) Anthroplogy and Modern Life (1928),
(٩) Race, Language and Culture 1940.

كما أنه أحد مؤسسى جمعية الفولكلور الأمريكية التى اسست فى ٤ـ١ـ١٨٨٨ وكان يشغل منصب السكرتير الدائم بها ونشر بمجلتها عدة مقالات وأول عدد منهـــا كان فى أبريل ١٨٨٨ وفى الأعوام ١٩١٠ و ١٩٣٢ و١٩٣٥ شغل منصب رئيس هذه الجمعية (المترجم)

وقد يحتاج ، فى نواح أخـــرى من الثقافة الى تحليل الموضوع الرئيسى والطراز ، اكثر من المأثورات الشفاهية ، رغم العلم بانه لايمكن اقتباس هـــذا التحليل . وفى ميدان المعتقدات والعادات ، توجــد وحدات أساسية تشبه الموضوعات الرئيسية، وكثيرا ماتكون ارتباطات معينة قد أثارت منذ أمد بعيد انتباه كل من الفولكلوريين والانثروبولوجيين .

وفى خلال نصف القرن الماضى حدث نشاط آخر لدارسى المرويات الشعبية حقق تطورا فى منــاهج دراسة المراحل التاريخية لاكتمال قصة معينـــــة (راجع ثومبسون ١٩٤٦ ص ٤٢٨ ـ ٤٤٨) ، وهذا المنهج الجغرافى التاريخى لاغموض فيـــه ، اذ انه استخدام منهجى للاسس التى يستخدمها كل الذين يغرمون بالدراسات المستفيضة نظرا للتحليــــل الدقيق للحكاية من خلال كل أجزائهـا ، وانه بفحص تنوعات كل نص منها ، قد حدث اقتراب من طــراز فــــرعى فـــرضى Hypothetical archtype. (يعرف دائما بانه كيـان نظرى محض) وبالنسبة لهذا الطراز الفــرضى توضع دراســة عن الروابط الوثيقة لهذا الطراز الفرضى وكل النصوص الممكن الحصول عليها . والهدف من ذلك هو اعادة بنـاء تاريخ حياة المرويات (النصوص الشفاهية) .

وان التعميم غيـــر المضبــــون الذى يقوم بـه هؤلاء الذين يستخدمون هذا المنهج ، قد وجه دارسى الحكايات الشعبية نحو معرفة حدوده والعمل على تحسينه . فهو طريقة لاحضار كل الوقائع المتشابهة التى قد تبلغ مئات النصوص من قصة واحدة امام الباحث ، بطريقة واضحة غير عادية ، وهذه الطريقة لاتحول بينه وبين حرية استخدام كل مساعدة أخرى يمكنه الحصول عليها، مثل معرفته بالتاريخ ، واللغة، والثقافة، والحركات الدينية وغير ذلك، وبصفة عامة لم يرحب الانثروبولوجيون بدراسات الفولكلوريين التاريخية الجغرافية، غير أنه يبدو لى ان الفولكلوريين منـــذ الآن فصاعدا قد نظموا عملهم بدرجة تمكنهم من دعوة غيرهم لمراجعة هذا العمـــل . أما بالنسبة لهؤلاء الانثروبولوجيين الذين يهتمون بتاريخ أشياء مميزة، كأدوات العمل، والمعتقدات، والعادات ـ أكثر من اهتمامهم بدراسة كاملة لثقافة معينـــــة ، فان معرفتهم ولو بكيفية استخدام افضل الدارســـين للحكايات الشعبية ، والمنهج التاريخى والجغرافى قد تكون لازمة ومهمة لعملهم وربما تكون ملائمة لهـــذا العمل مباشرة .

ان دارسى الفولكلور يجتهدون عادة مع دارسى الانثولوجى لايجاد حل لمشكلة الاسلوب فى العمل ولكن جهود الباحث الفولكلورى ظلت مجهولة من أمد بعيد ، اذ كانت هذه المشكلة ملقاة دائما على عاتق الدراسات الانثروبولوجية ، فى حين كان العمل القيم للفولكلوريين هو امكان تنظيم الأرشيفات وايجـــاد طرق الجمـــع المنهجية وتحليل المواد الشفاهية ، ووضع مناهج بحث الحكايات الشعبية .

المراجع

AARNE, ANTTI. 1910. Verzeichnis der Märchentypen. («FF Communications,» No. 3) Helsinki.
EMENEAU, MURRAY, B. 1944-46 Kota Tales. 4 vols. Berkeley : University of California Press.
O'SULLEABHAIN, SEAN. 1942 A Handbook of Irish Folklore. Dublin : Educational Co. of Ireland.
SYDOW, C. W. Von. 1948. Selected Papers on Folklore. Copenhagen : Rosenkilde & Bagger.
TAYLOR, ARCHER 1951. English Riddles in Oral Tradition. Berkeley : University of California Press.
THOMPSON, STITH. 1929. Tales of the North American Indians. Cambridge Harvard University, Press.
— 1932-36. Motif Index of Folk-Literature 6 vols. («F F Communications,» NOs. 106-9, 116, 117; also «Indians University Studuies,» Nos. 96-97, 100, 101, 105-6, 108-10, 111-12) Helsinki and Bloomington, Ind.
— 1946. The Folktale. New York: Dryden Press.
— 1948. «Folklore in South America», Journal of



فرشاة دامعة

للشاعر اسماعيل طه

أصابع عشر من لحم ... ودم
فوق أصابع عشر
من خشب ....
أصابع عشر تلهو فوق المعزف ...
تقبله في اشتهاء .... في حنان ..
تنزع اللحن من بئر ..
حفرت في قرارى السحيق ...
عشر أيد فوق أقواس الكمان ...
كأنها يد أمام عشر مرايا ...
يحملها شيطان العبث ...
طيور تقفز في لحن برتقالى ...
فوق طريق أزرق ... لا ينتهى ...
وترقص ذقنى فوق كفى ...
وينفلت من شفتى اللحن ...
كعصفور أبيض من أنامل عاشقة ..
وتضىء شموع السماء حول القمر ....
فى ميلاد الزمن ...
كل النجوم شموع وسنون
الدفوف تصيح فى بقع حمراء ....
صوت الدفوف فرشاة ماجنة ... كالقذائف ..
فيتسلل اللحن إلى أعماقى ...
فوق أطراف الأنامل ...
ويغوص إلى بعيد .... ويعود
على صفحة البحر الكبير ...

* * *

انفلتت من عينى دمعة ...
على كره منى ...
ساخنة ....



وبللت شفتي الظامئة ...
وسالت فوق كفي ...
وغمست منها فرشاتي ...
ورائحة الهواء بنفسج ..
وفي السماء سفن كثيرة ...
وفوق الطريق كلمات لها أرجل عديدة ...
وبين عيني صورة أحببتها ...

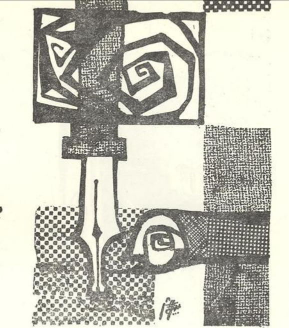
*　　*　　*

مآذن ورؤوس نخيل ...
ذكريات وشموع ....
وفوق المائدة زجاجة مبنورة ...
في قلبها غصن أخضر ...
وعيون ساهرة ...
ووجدان فنان ...
وكفوف تصفق في محراب البللور ...
وتنزعت المعطف عن كلماتي ..
وتساءل إنسان نفسي ...
وسحابة حائرة تظل الزمن ... والمكان ....
أنا أحب الخير .... وحريتي ...
ولحن السهر فوق أجنحة الكروان ....
ولا نوم ....
وأصابعي شفاه تلثم الورق ....
وتسكب الحب .....

*　　*　　*

الفن القصصى
فى أدب أمريكا اللاتينية

بقلم
الدكتور محمود على مكى



فى سنة ١٤٩٢ وصل كريستوفر كولمبس (كريستوبال كولون كما يسمى بالاسبانية) الى جزر بحر الكاريبى مستكشفا بذلك عالما هائلا جديدا هو القارة الأمريكية التى كان الناس يظنونها حينئذ جزر الهند أتوا اليها من الغرب كما كانوا يسمون اليها متخذين طريق الشرق . ومنذ ذلك التاريخ تتابعت حملات اسبانيا لاستكشاف أنحاء القارة الجديدة واستعمارها ، واقتضى ذلك من الاسبانيين جهودا شاقة قاسية استغرقت القرن السادس عشر كله حتى توطد الحكم الاسبانى فى امريكا الجنوبية كلها ـ فيما عدا البرازيل ـ والشطر الجنوبى من امريكا الشمالية : من فلوريدا الى كاليفورنيا .

ومع هذه الحملات المتكررة نقلت اسبانيا الى العالم الجديد لغتها وديانتها ودماء أبنائها ، ثم ثقافتها وأدبها وان كانت أكثرية جموع المهاجرين الى امريكا فى ذلك الوقت من المغامرين والجنود الفاتحين ممن لم يتح لهم نصيب كبير من الثقافة .

واذا كنا نتحدث عن « أدب » امريكا اللاتينية الناطقة باللغة الاسبانية فمن الطبيعى الا ننتظر فى هذه الفترة الأولى التى اعقبت الفتح الاسبانى ادبا بمعنى الكلمة ، وكل ما نجده هناك هو رواية أحداث الغزو التى قصها بعض من كان يرافق القواد العسكريين المضطلعين بمهمة الفتح . ومن ذلك رواية الرحلات الاستكشافية والفتوح التى قام بها « كولمبس » و« ايرنان كورتيس Hernan Cortés فاتح المكسيك و « بيثارو Pizarro فاتح بيرو ، وهى روايات تدخل فى باب التاريخ وان كانت تاريخا اشبه بالقصص لما فيه من مبالغات وضروب من التحريف تجعله اشبه بما كان شائعا فى اسبانيا فى ذلك الوقت مما اصطلح على تسميته ب «كتب الفروسية Libros dé Caballeria » ونعنى بها تلك الاقاصيص الخرافية عن ابطال تتمثل فيهم الفضائل البشرية جمعاء وما قاموا به من مغامرات عجيبة يصل التهويل والاغراق فيها الى حد السخف والخروج عن المعقول ، ونذكر بهذه المناسبة ان تلك الأقاصيص التى أقبل عليها الشعب فى نهم واعجاب هى التى سخر منها بعد ذلك الكاتب الاسبانى الكبير « سيرفانتيس Cervantes فى قصته الخالدة « دون كيخوتى دى لامنشا »

هكذا كان اول انتاج أدبى ظهر فى أمريكا اللاتينية ، والواقع انه لايجوز لنا ان نسميه انتاجا امريكيا بمعنى الكلمة ، اذ ان من كتبوه انما كانوا من الاسبان الفاتحين ، ثم انه ليس أدبا خالصا ، بل هو ادب تاريخى او تاريخ أدبى تمتزج فيه الحقيقة بالخيال ، وهو شبيه من وجوه كثيرة بادب المغازى والفتوح فى تاريخ ادبنا العربى ، ولا سيما فى القصص المتعلقة بفتح الأندلس بوجه خاص .

اما الأدب بمعنى الكلمة فقد تاخرظهوره فى أمريكا اللاتينية فقد كان الاسبانيون فى شغل عنه بالمشاكل الكثيرة التى ترتبت على فتح العالم الجديد وتوطيد الحضارة فيه ، ثم بالازمات التى صاحبت صراع القارة الجديدة فى سبيل التحرر والاستقلال ، اما اهل البلاد فلم يكونوا قد بلغوا من النضج الثقافى ما يستطيعون ان يكتبوا به « ادبا » له حظ من القيمة . ولهذا فاننا لا نكاد نجد حتى القرن الثامن عشر عملا ادبيا يستحق الذكر مما يدخل فى باب القصة .

غير ان هناك كتبا وصفية يمكن أن تعتبر تمهيدا للأدب القصصى ، مثل « مرشد العميان فى هداية السائرين من بوينوس ايرس الى ليما El Lazarillo de los Caminantes desde Buenos Aires hasta Lima وهو كتاب شبيه بما الفه الرحالة والجغرافيون العرب تحت عنوان « المسالك والممالك » بما فيها من أوصاف لعادات الشعوب واحوال مجتمعاتها ، يتخلل ذلك كثير من وصف الغرائب ونوادر

الاخبار ، ومؤلف هذا الكتاب شخصية غريبة لم يتمكن المؤرخون من الكشف عن حقيقتها ، فهو يسمى نفسه « كاليستوبوستامانتى Calixto Bustamante الملقب بكونكولور كوربو Concolorcorvo وقد طبع كتابه فى « ليما » عاصمة بيرو على ارجح الاقوال فى سنة ١٧٧٣ . والاتجاه العام الغالب عليه اتجاه شعبى ساخر يشبه ما نراه فى القصص الهزلية التى تعرف فى الأدب الاسبانى باسم Novela Picaresca وهى قصص قصيرة تدور حول شخصيات تنتمى فى الغالب الى طبقات اجتماعية وضيعة وحول ما تخوضه من مغامرات فى سبيل لقمة العيش ، وهذا الجانب من الأدب الاسبانى هو الذى أثبت الباحثون المحدثون انه قد تأثر كثيرا بأدب المقامات العربية الذى كان له فى الأندلس ذيوع عظيم منذ أن عرفت فى هذه البلاد مقامات البديع الهمذانى والحريرى .

صحيح أن ما جاء فى هذا الكتاب وما اشتملت عليه المقامات العربية يمكن أن يعتبر أدبا قصصيا بالمفهوم الحديث لهذا التعبير ، ولكنه كان تمهيدا طبيعيا للقصة وانتهى اليها فى ادب الغربيين بينما وقف تطوره ونموه عندنا ـ لسوء الحظ ـ ما عنى المقاميون به انفسهم من اتخاذه معرضا لتبحرهم فى علوم اللغة وغريب الألفاظ . اما فى امريكا اللاتينية فقد انتفعت منه آدابها ، اذ استمدت القصة الارجنتينية من ابطال هذه الاحاديث ما نراه بعد فى الأقاصيص التى تتخذ بطلها من شخصية ساكن السهول الذى يعرف باسم « الجاوتشو El Gaucho »

ونلاحظ اخيرا أن بيئة هذا العالم الجديد الذى اكتشفته أوربا قد باشرت على الآداب الأوربية نفوذا كبيرا خلال القرن الثامن عشر ، فقد كانت دنيا جديدة ذات بريق اخاذ ، ولهذا فقد كانت مصدر الهام للأدباء الفرنسيين ، ولا سيما منذ أهلت بشائر العصر الرومانسى ، ومن أمثلة ذلك ما نراه من وصف لطبيعة بيرو ومجتمعاتها القديمة وأوضاع أهلها من الهنود الحمر فى مقالات لمونتانى Montaigne وفى قصص فولتير Voltaire ومسرحياته ، وفى انتاج مارمونتيل Marmontel مثل كتابه عن شعب « الانكاس » سنة ١٧٧٧ وهم اهل بيرو من الهنود الذين اقاموا حضارة مزدهرة فى هذه البلاد قبل الفتح الاسبانى لها .

القصة فى القرن التاسع عشر :

ظلت امريكا اللاتينية فقيرة فى الأدب القصصى حتى اوائل القرن التاسع عشر ، وهى السنوات التى استطاعت فيها هذه البلاد التحرر من الحكم الاسبانى والظفر بالاستقلال « ونشير بهذه المناسبة الى أن استقلال جمهوريات أمريكا اللاتينية لم يات نتيجة لرغبة من شعوبها فى الانفصال عن اسبانيا ، بل لعكس ذلك . فقد كان كثير من ابطال الاستقلال يدعون فى أول الأمر الى الاندماج فى «الوطن الام » اندماجا كاملا ، والفوا لجانا ممثلة لشعوبهم من اجل التفاوض مع السلطات الاسبانية حتى يصلوا الى التسوية الكاملة بين الاسبان واهل البلاد فى الحقوق والواجبات ، ولكن ساسة اسبانيا فى ذلك الوقت كانوا من التعجرف وقصر النظر وسوء التدبير بحيث اعتبروا ذلك تطاولا وجرأة على سدة الامبراطورية التى « لم تكن الشمس تغيب عن املاكها » ، وعاد هؤلاء الممثلون بمرارة الخذلان وخيبة اليد الممدودة التى لم تجد فى « الوطن الأم » من يشد عليها فى عطف ومودة ! .. وهكذا انقلبوا الى دعاة للانفصال الكامل ، ولم يعودوا يطالبون باقل من الاستقلال الخالص الذى لا رجعة فيه .

واعقب ذلك رد فعل عنيف ضد اسبانيا وكل ما يمت اليها بصلة ، هذا على الرغم من الدماء الاسبانية التى كانت تجرى فى عروق أهل تلك القارة ، واللغة الاسبانية التى كانت وسيلتهم الوحيدة للتفاهم ، وادى هذا الوضع الى اقبالهم منذ أواخر القرن الثامن عشر على الآداب الأوربية الأجنبية ينهلون من مناهلها ويروون بذلك ظمأ غيظهم من اسبانيا التى سبقتهم بالاعراض والاحتقار . ولو أننا ألقينا نظرة على الأدب القصصى الذى راجت سوقه فى بلاد أمريكا اللاتينية فى ذلك الوقت لوجدنا فى طليعة القصص التاريخية التى جاد بها قلم « السير والترسكوب Walter Scott » والتى نسج على منوالها بعض الأدباء الاوربيين الآخرين ، ولرأينا أن النفوذ الأكبر على أدب أمريكا الاسبانية هو الذى بسطه أدباء فرنسا منذ منتصف القرن الثامن عشر ، وفى مقدمة هؤلاء أليكساندر ديماس (الأب) وبونسون دى تيريل Ponçon Terrail ومونتيبين Montepine ، ثم تزايد هذا النفوذ فى ظل نتاج الأديب الفرنسى الكبير فكتور هوجو الذى عكف الأمريكيون على ترجمته من المكسيك الى شيلى ، وكذلك لامارتين الذى كان اعجابهم به يفوق كل حد ، وانه لمن الطريف أن نلاحظ أن بعض العبارات التى تحض على العدالة الاجتماعية مما نراه شائعا فى كتابات فيكتور هوجو قد استخدمت لا فى المحاولات الأدبية فحسب ، وانما كذلك فى خطب السياسيين وفى مقالات الكتاب والصحفيين ، بل وصل الحال الى حد اقحامها فى صياغة بعض مواد الدساتير والقوانين فى هذه البلاد ، حتى كولومبيا التى تعتبر أكثر بلاد أمريكا اللاتينية محافظة على التراث الاسبانى التقليدى لم تكن بمنجاة من أثر تلك « الفرنسة » العامة الشاملة .

ونحن نرى الى جانب ذلك حملة شديدة على الأدب الاسبانى وصلت فى بلد مثل الأرجنتين الى حد أن بعض كتابها ـ وهو « مانويل جالبث Manuel Gâlvez » قام فى سنة ١٨٣٥ مناديا على لسان بطل احدى قصصه بانه « لو استطاع لاستبدل بلغة بلاده الاسبانية اللغة الفرنسية »

الاتجاه الرومانسى :

ومن هنا اتجه الأدب الأمريكى الى التحلل من ارتباطه باسبانيا والتحرر من ربقة ادبها ، وذلك بالبحث فى اعماق حياته وبيئته عن التعبير الفنى ، وكان هذا يتفق فى الحقيقة مع الاتجاهات الرومانسية التى غلبت على الآداب الأوربية فى القرن التاسع عشر ، ومن هنا نخلص الى تلك النتيجة الغريبة : وهى ان الأدب الامريكى فى رغبته المتحمسة الى الخلاص من نفوذ الثقافة الاسبانية كان يسير فى نفس الطريق التى سلكتها هذه الثقافة ، اذ كانت هى ايضا تساير التيار الأوربى العام النازع الى الرومانسية ، وهكذا يلتقى أدب امريكا اللاتينية بالأدب الاسبانى يوم أراد الخلاص منه ومن تأثيره .

وقد ساد الأدب القصصى فى هذه البلاد خلال القرن التاسع عشر نزعتان : الأولى متحررة تنادى بالثورة على الأوضاع السياسية التى اعقبت الاستقلال ، وكان هذا ثمرة لكفاح احرار الفكر على الدكتاتوريات المستبدة التى ورثت الاستعمار الاسبانى فى السيطرة على مصاير البلاد ، وكان من اشدها

بطشا واجحافا حكم الجنرال خوان مانويل روساس Juan Manuel Rosas في الارجنتين «بين سنتى ١٨٣٥ و١٨٥١» ، أما الثانية فكانت تـدعو فى الأدب الى الاهتـــمام بالعواطف والأحاسيس الانسانية والاهتمام بالطبيعة وتصوير نفوذها فى حياة البشر .

ومن نتاج هذا الأدب الرومانسى القصصى فى أمريكااللاتينية ثلاث قصص تستحق منا وقفة قصيرة :

الأولى هى « أماليا Amalia سنة ١٨٥٥ للكاتب الارجنتينى خوسيه مارمـول José Marmol (١٨١٧ - ١٨٧١) (١)

والثانيـــة « ماريا Maria » (ســـنة ١٨٦٧ للكاتب الكولومبيانى خورخى ايساكس Jorge Isaacs (١٧٣٧ - ١٧٩٥) (٢)

والثالثة هى « كليمينسيا Clemencia » (سنة ١٧٦٩) للكاتب المكسـيكى « اجناسيو ما نويل التامـيرانو Ignacio Manuel Altamirano » ١٨٣٤ - ١٨٩٣) (٣) .

أما « أماليا » فقد استلهمها مؤلفها من واقـع تاريخ بـلاده تحت حكم طاغية الأرجنتين روساس وفى ظل الارهاب الذى كان يبسط جناحه على البلاد ، وتبدأ الرواية بكفاح البطل الشاب « ادواردو بلجرانو » ضد حكم الطاغية ، ولكن أعوان هــذا يصيبونه بجراح كثيرة ، فيلجئه الفرار الى بيت « أماليا سانث » وهى أرملة جميلة تعتنى به وتسهر على شفائه من جراحاته ، وتنتهى العلاقة الغرامية بينهما الى الزواج سرا وعقد النية على الهرب ، ولكن أعوان الطاغية لا يلبثون أن يهتدوا الى المختبأ الذى استقرا فيه ، ويدور القتال بين الفتى وبينهم ، ولكن المعركة التى لا تكافؤ فيها تنتهى بمصرع الفتى .

وتدور قصة « ماريا » حول موضوع غرامى قريب الشبه بهذا ، وهو مستمد من حياة المؤلف نفسه أيام غرامه فى صباه المبكر بفتاة قريبة له تربت معه ، وفى الرواية وصف دقيق رائع لبيئة وادى « الكاوكا » الذى درج المؤلف بين جنباته ،والقصة بسيطة الحوادث اذ لا تزيد على وصف المغامرة الغــرامية التى جمعت بين روحين بسيطين لشابين صغيرين : « افراييم » و « ماريا » خلال تجوالهما التائه فى فترة قصيرة لا يزيـد عمرها على صيف وخريف ، ثم تقع المأساة التى تودى بحيـاة الفتاة الصغيرة ، وتنتهى بالفتى الى عذاب الفرقة يلازمه حتى آخر أيام عمره .

والقصة الأخيرة تصور غرام « فرناندو فاى » الفاشـل بالمرأة التى اتخذ من اسمها عنوانا لقصته : « كليمنسيا » ، والبطل هنا فتى طيب كريم الأخلاق ، ولكن نكد الحظ وتتابع الصدف السيئة يجعل حبيبته تنفر منه وتحتقره ، وهويجتهد فى أن يحملها على تغيير نظرتها اليه ، ولكن الرواية تنتهى أخيرا الى نهاية محزنة ، اذ يفاجىء الموت بطلها قبل أن تتبين الفتاة حقيقته . وتدور الحوادث فى المكسيك أثناء انسـحاب القوات الوطنية وتراجعها فى سنة ١٨٦٣ حينما تربع الامبراطور مكسيميليان على عرش هذه البلاد .

هذه الروايات الثلاث هى أبرز معالم الأدب القصصى فى أمريكا اللاتينية فى أواسط القرن التاسع عشر ، والذى يتأملها يستطيع أن يلاحظ المشابه التى تجمع بينها : فمؤلفوها جميعا شعراء عاطفيون اشتهروا بالشعر قبل أن يعرف لهم اشـتغال بالقصة ، ولهذا فان نثرهم أقرب ما يكون الى الشعر المنثور ، والمواضيع كذلك تكاد تكون واحدة ، فهى تدور حول حب عذرى طاهر يجمع بين قلبين ، ولكنه ينتهى بفاجعة مبكية تحل بأحد الحبيبين وتفرق بينهما .

وتشيع فى أسلوب هــذه الروايات جميعها عاطفية حزينة تسمو بالحب الى أعلى درجات التصوف ، واعجاب بالطبيعـة يحدو بالكاتب الى أن يرسم لها صورة يخرج بها عن الواقعية الى المثالية ، ثم استسلام رقيق هادىء نابع عن تدين خالص عميق وايمان بالتضحية لا يتردد البطل معه فى بذل نفسه عن طيب خاطر « والجود بالنفس أقصى غاية الجود » كما يقـول الشاعر العربى ، بل يصل التشابه بين هذه الروايات الثلاث الى حد اتخاذ اسم المرأة المحبوبة عنوانا على كل منها ، وكأن ذلك رمز اتجهت فيه عقولهم الباطنة الى ما قصدوا اليه من ادارة رواياتهم كلها حول موضوع الحب الخالص المجرد . وكل ما ذكرناه ليس فى الحقيقة الا خصائص الأدب الرومانسى الأوربى الذى نسج هؤلاء القصاصون على منواله .

غير أن فى هذه الروايات الحاحا على وصف البيئة الأمريكية، وهنا نجد المؤلفين يقتربون قليلا من الاتجاه الواقعى الذى قدر له أن يسود الأدب فى الفترة التالية : فمؤلف « ماريا » يقص علينا فى تفصيل دقيق حياة وادى « الكاوكا » فى كولومبيـا

---

(١) ولد خوسيه مارمول فى بوينوس ايرس ، وكان منـذ صغره مشتغلا بسياسة بلده معارضا للنظام الدكتاتورى الذى فرضه « روساس » على الأرجنتين ، وفى سنة ١٨٣٩ ألـقى القبض عليه وكان طالبا بعد فى الجامعة ، فلجأ الى مونتفيديو (عاصمة أوروجواى) حيث استقر كثير من اللاجئين السياسيين فى بلاده ، وهناك نشر معظم كتبه ، ثم رحل الى ريودى جانيرو (البرازيل) ولم يعد الى وطنه الا بعد سقوط الدكتاتور روساس سنة ١٨٥٣ ، وهناك عين عضوا فى مجلس الشيوخ ، ثم سفيرا لبلاه فى البرازيل ومديرا للمكتبة الوطنية فى بوينوس أيرس سنة ١٨٦٨ ، وكانت وفاته سنة ١٨٧١ .

(٢) ولد خورخى ايساكس فى « كالى » (كولومبيا) من أب يهودى الأصل اعتنق الكاثوليكية وأمه اسبانية ، ودرس فى بوجوتا ، ونشر أول ديوان شعر له فى سنة ١٨٦٤ ثم قصـة « ماريا » بعد ذلك بثلاث سنوات ، وانتخب نائبا فى البـرلمان عن حزب المحافظين بين سنتى ١٨٦٦ و ١٨٦٩ ، ثم انتقل الى حزب الأحرار ، وعين قنصلا لكولومبيا فى شيلى بين سـنتى ١٨٧١ و ١٨٧٢ ، ثم مفتشا أعلى للتعليم فى وادى « الكاوكا » حيث هو مسقط رأسه فى سنة ١٨٧٥ ، واشترك فى الثـورة التى أعلنت فى منطقة « أنطاكية » فى غرب كولومبيا وطـرد بسبب ذلك من منصبه فى مجلس النواب سنة ١٨٧٩ ، ومنذ ذلك التاريخ اعتزل الحياة السياسية حتى وفاته سنة ١٨٩٥ .

(٣) ولد فى « تكستلا » سـنة ١٨٣٤ ودرس فى مدينـة المكسيك ، وعين عضوا فى مجلس النواب سنة ١٨٦١ ، واشتغل بالصحافة ، ثم أنشأ مجلة أدبية سماها « النهضة » سـنة ١٨٦٩ ، واشتغل بالتدريس فى مدرستى التجارة والحقـوق ، وتولى مناصب قضائية وتشريعية مختلفة من بينها منصب النائب العام ورياسة مجلس النواب ، ثم عهد اليه بوظيفة القنصـل العام لبلاده فى اسبانيا ١٨٨٩ ، وتـــوفى فى « سان ريمو » (الريفييرا الايطالية) سنة ١٨٩٣ .

بحيوانها وزروعها وأزهارها الغريبة ، وهو كثيرا ما يتوقف ليصف لنا أسراب البعوض القارص الذى يتربص السوء بمن يقتحم الغابة ، أو الحيات المترصدة على فروع الشجر ، أو ليصور لنا مشهدا مثيرا لصيد النمر . ومثل ذلك من وصف البيئة المحلية وتتبع عادات أهلها وطبائعهم واجراء الحديث بلهجاتهم الخاصة نراه أيضا فى القصتين الأخريين .

ويجـدر بنا أن نشير بهـذه المناسبة الى أن من الكتاب الأمريكيين من لم يكتفوا باتخاذ بيئة بلادهم محورا لقصصهم ، بل تمادوا فى هذا الاتجاه ، فاعرضوا عن المناطق التى بلغت درجة من الرقى والحضارة وراوا فى عالم « الهنود الحمـر » ميدانا خصبا يتمثل فيه شعورهم القومى الخالص . ولعـل أكثر هؤلاء شهرة فى منتصف القرن التاسع عشر هو « خوان ليون ميرا Juan León Mera » (١٨٣٢ – ١٨٩٤) (١) صاحب قصة « كوماندا Cumandá » (سنة ١٨٧٩) ، وهو من جمهورية اكوادور الاستوائية ، وفى هذه القصة نرى حيـاة الهنود البائسة بعد أن حرمهم الرجل الأبيض من أرضهم وموارد رزقهم ، غير أنهم ينتقمون ، فيحرقون بيت الزعيم الاقطـاعى « خوسيه دومنجو أورونكو » ، ويدرك هذا الندم على ما ارتكب من الظلم فى حق أولئك المساكين ، فيعلن التوبة ويتجرد من الحياة ويعكف على الرهبنة والتبشير ، أما ولده « كارلوس » فانه ينجو من الحريق ويرافق أباه الى الغابة ، وهناك يلتقى بالفتاة الهندية « كوماندا » ، وهى فى الحقيقة أخته من أبيه ، اذ أن أمها كانت مرضعة تخدم فى دار أبيه فاعتدى هذا عليها وأنجبت منه تلك الطفلة . ولكن الفتى لا يعرف ذلك ، وان كان حبه لها طاهرا خالصا مجردا من كل غرض . ويضرب الحبيبان فى أنحاء الغابة ويقاسيان فى رحلتهمـا الشاقة أعنف الأهوال والأخطار ، وتنقذه هى من الموت فى ثلاث مناسبات مضحية فى سبيله بنفسها . ولكن كارلوس يموت أخيرا ، فتنتحر الفتاة من بعده جارية على عادة الهنود فى قتل النساء أنفسهن حتى يدفن فى القبور التى تضم رفات أحبائهن !

ولقصة « كوماندا » مغزى اجتماعى لا يخفى على القارىء ، فهى صرخة احتجاج على المعاملة القاسية التى يلقاها الهنود على أيدى الرجال البيض ، وفيها واقعية حية نراها فى تصـوير المؤلف لبيئة الغابة الاستوائية بما فيها من جمال أخاذ ووحشية هائلة : الماء الذى تترقرق قطراته فى الغدير الهادىء الصافى تحفه أزهار بديعة متباينة الألوان ، ولكن كوماندا التى يلهب الظمأ جوفها لا تستطيع أن تروى غليلها منه ، اذ أن ثعابين الماء تكمن تحت مظهره الساكن ، والكرمة الوحشية تتدلى منها عناقيد العنب الناضج ، غير أن الفتـاة المسكينة لا تستطيع الدنو ، اذ أن النمر يترصد من ورائها لكل جائع متطفل ! والشجر حافل بالثمرات ، ولكن الوحوش متربصة بين أدغاله ومن خلف جذوعه . وهكذا نرى الغابة وقد ارتسمت على لوحتها الى جانب ذلك صور قبائل الهنود المتوحشة وحياتهم وأعيادهم الراقصـة وعقائدهم السحرية الوثنية . ولعل هذه الصفحات من الرواية هى أجمل ما فيها . وفيما عدا تلك اللمحـات الواقعية فان موضوع القصة لا يخرج عما التزمه أدباء الرومانسية من ادارة أدبهم حول محورى الحب والموت .

وقد تبعت « ميرا » فى هذا الاتجاه « الهندى » مدرسة من القصاص فى اكوادور واورجواى وكولومبيا وفنزويلا وبوليفيـا والبرازيل (١) ، وظل موضوع الغابة وهنودها معينا يستوحى منه القصاص حتى وصل الى قمته فى أوائل القرن العشرين بفضـل كاتبين يعتبران من أعظم أعلام الادب الامريـكى همـا « خوسيه ايوستاسيو ريبرا » صـاحب رواية « الدوامة » (١٩٢٤) ، و « رومولوجاييجوس » صاحب « كنايما » (١٩٣٥) ، وسنعرض لهما فيما بعد بشىء من التفصيل ، ويمكن أن يلحق بهذين الكاتب البرازيلى « خورخى دى ليما » مؤلف « كالونجا » (١٩٣٥) وان كان الحديث عنه خارجا عن هدف موضوعنا فى هذا البحث .

الاتجاه الواقعى :

لم يتخل أدب أمريكا الاسبانية فى أى فترة من فترات حياته عن النزعة الرومانسية التى ظلت دائما شائعة فيه ، غير أنه بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر يتجه الى الواقعية ، وقد سما ذلك بأدب هذه البلاد وارتقى به درجات فى سلم النضج الذى بلغ قمته فى العصر الحاضر ، ولعل من عوامل هذا التطور تمثل أدباء أمريكا اللاتينية وقصاصها لمختلف اتجاهات الآداب الأوربية المعاصرة لهم ، ويلاحظ أن رغبة الأمريكيين فى التحلل من نفوذ الأدب الاسبانى قد خفت حدتها كثيرا ، فقد عفى الزمن والنسيان على تلك الكراهية القديمة ، ولهذا فقد قدر لانتـاج الروائيين الاسبان رواج كبير فى البلاد الامريكية ، وكانت اسبانيا تجتاز فى ذلك الوقت نهضة عظيمة فى ميدان القصة على الرغم من تدهور الأحوال السياسية والاجتماعية فيها الى حد بعيد ، وأخذ أدباؤها بالاتجاه الواقعى على اختلاف مشاربهم ، فقد كان من بينهم من عكف على العادات والتقاليد الغريبة الشائعة فى بعض مناطق البلاد يستمد منها قصصـه مثل « ميسونيرو رومانوس Mesonero Romanos » (٢) و « استيبانيث كالديرون Estébanez Calderón » (٣) وتجاوز آخرون الوصف والتصوير

(١) ولد سنة ١٨٣٢ وكان عصاميا علم نفسه بنفسه ، واشتغل بالصحافة والنقد ، واشترك فى الحياة السياسية ببلاده ، فكان نائبا فى البرلمان وحاكما لاحدى جهات البلاد ، وتوفى سنة ١٨٩٤ ، وخلفه ثلاثة أبناء اشتهر جميعهم بالفن القصصى أيضا .

(١) البرازيل خارجة عن شرط حديثنا فى هذه الدراسة ، اذ أن لغتها هى البرتغالية على خلاف معظم بلاد أمريكا اللاتينية الناطقة باللغة الاسبانية .

(٢) رامون دى ميسونيرو رومانوس ، ولـد سـنة ١٨٠٣ ، واشتغل بالصحافة ، ويكاد كل انتاجه يقتصر على وصف العادات والتقاليد الشعبية فى مدريد على أيامه ، وله فى ذلك عدد كبير من المقالات جمعت بعد ذلك فى عدة مجلدات ضخمة ، وأسلوبه خفيف يميل الى الايجاز والاعتماد على اللمحات السريعة الخاطفة فى شدة عارضة وحلاوة نادرة ، وتوفى سنة ١٨٨٢ .

(٣) سيرافين استيبانيث كالديرون ، ولد سنة ١٧٩٩ فى مالقة ودرس فى غرناطة ، ثم انتقل الى مدريد ، وتقلب بعد ذلك فى عدة مناصب سياسية وقضائية وتعليمية حتى وفاته فى مدريد سنة ١٨٦٧ ، وكتب قصصـا كثيرة استوحاها من حيـاة « الموريسكيين » (المسلمين الذين ظلوا فى اسبانيا تحت الحكم المسيحى بعد سقوط غرناطة) كما كتب قصصا أخرى اهتم فيها بتصوير المجتمع الاندلسى تصويرا خلابا دقيقا ، وأشهر كتبه فى

الى السخرية والنقد اللاذع المر مثل « ماريانو خوسيه دى لارا Mariano José de Larra (١) ، وارتقى أدباء آخرون بفن القصة درجة ، اذ لم يكتفوا بهذا التصوير أو النقد الاجتماعى، بل صاغوا منه قصصا واقعيـة رائعة مثل « بيريث جالدوس Pérez Galdós (٢) «خوسيه ماريا بيريدا» José Maria Pereda (٣)

استفاد الامريكيون من هذا التراث الاسبانى ، واطلعوا على غيره من ثمرات القصاص الاوربيين الاخرين مثل بلزاك وديكنز واميل زولا ، وظهر مدى انتفاعهم من أدب كل هؤلاء فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين .

اما زعماء هذه المدرسة الواقعية الجديدة فقد كان أكثرهم من كولومبيا ، ويعتبر بادىء هذا الاتجاه هو « ايوخينيو دياث كاسترو Eugenio Diaz Castro » (١٨٠٤–١٨٦٥) بقصته « مانويلا Manuela » (بوجوتا سنة ١٨٦٦) ، وهى تصور عادات الفلاحين فى كولومبيا ممن يعيشون على السفوح الشرقية لجبال الأنديز ، وتدور حوادثها فى حقول قصب السكر الكثيرة فى هذه المنطقة والصناعات المشتقة منهـــا ، ويقص المؤلف فيها علينا قصة فتاة سوداء جميلة هى مانويلا يعبث بها شاب ريفى غنى ، ثم لا يكتفى بذلك حتى يشعل النار فى الكنيسة التى همت فيها بان تتزوج من شاب من جنسها يبادلها الحب ، فتموت من آثار الحروق التى تصاب بها . وفى القصة نقـد اجتماعى يتميز بالعنف والمرارة للسادة الاقطاعيين الذين ينتهكون حرمات المستضعفين دون أن يجرؤ أحـــد على الوقوف فى وجوههم ، وهى تمهيد للقصة الاجتماعية التى تستهدف الحملة على فساد المجتمع ورذائله والتى سيكتمل بناؤها فيما بعد . وللمؤلف قصص أخرى يصور فيها سهول كولومبيا وحياة اهلها فى دقة رائعة .

وتابع هذا الاتجاه كتاب آخرون من كولومبيا ابرزهم اثنان : الأول « خوسيه مانويل ماروكين José Manuel Marroquin (١٨٢٧–١٩٠٨) ، وكان كاتبا سياسيا تقلب فى مختلف المناصب حتى اصبح رئيسا لجمهورية كولومبيا فى سنة ١٩٠٠ ، ولـــه روايات بلغت درجة رفيعة من المكانة والشهرة ، واهمها رواية « العربى El moro » ويقصد به حصانا كريما عربى السلالة ، فالرواية ليست الا « مذكرات حصان » يتحدث فيها عن البيئة التى عاش فيها بين السهول والمزارع المحيطة ببوجوتا وعلاقته بحيوانها ورجالها ، وتلاطم الأقدار به منـذ ان كان جوادا أعد للركوب حتى انتهى به الحال الى أن يستخدم فى جر الاحمال ، وهو فى أثناء هذا الحديث يعرض صورة حية رائعة لتلك البيئة ، ونقدا للنماذج البشرية التى تذهب فيها وتجىء . وقد نشرت هذه القصة فى نيويورك سنة ١٨٩٧ ولقيت منذ ان طلع بهـا على الناس قبولا عظيما .

اما الثانى وهو « توماس كاراسكيا Tomâs Carrasquilla (١٨٥٨–١٩٤٠) فمن اقيم انتاجه فى هذا الباب روايته « ثمار من أرض بلدى Frutos de mi tierra » ، وهى تدور حول اسرة تتألف من ثلاث اخوات وأخ يعيشون فى مدينة مدلين Medellin عاصمة مقاطعة انطاكية فى غرب كولومبيا ، ثم ينضم الى هذه الأسرة « ثيسر » ابن أخت رابعة متزوجة فى بوجوتا ، وهو فتى محتال وصولىمعسول الكلام ، فيزين لاحدى خالاته :«فيلومينا» ان تتزوج ، وهذه المرأة عانس تقدمت بها السن دون ان يعرض عليها أحد الزواج ، فهى من اجل ذلك ممرورة حادة المزاج تفرض سلطانها وسيطرتها على البيت كله ، ولكن ابن أختها الخبيث يتمكن من اذلال قيادها وترويض وحشيتها ممنيا اياها بالزواج وزاعما أنه وسيطها فى ذلك ، ولا يزال الفتى يخدع خالتـه ويبتز أموالها بهذه الصورة حتى يؤدى بها الى الفقر والافلاس ، ثم يختفى فلا تعود تسمع باى نبأ عنه بعد أن يتحطم املها فى ذلك الزوج المزعـوم ، واجمـل ما فى القصة ليست احداثهـا وانما هو تصوير الكاتب لبيئة مدينـة مدلين ومنطقة انطاكية ونماذج الناس بها ، وهو يستخدم فى حوار القصة لهجة أهل هذه المنطقة مضفيا بذلك مزيدا من الواقعيـة على روايته . ويعتبر « كاراسكيا » فى الأدب الكولومبيانى بمنزلة « بيريدا » فى أدب اسبانيا المعاصر لزمانه .

ومثل هذ الاتجاه الواقعى نجده ايضا فى غير كولومبيا من بلاد امريكا اللاتينية مثل الارجنتين ، ولنضرب عليه بمثلين من ادبائها :

اما الاول فهو « فيسنتى لوبث Vicente Lôpez (١٨٤٨–١٨٩٤) بقصته « القرية الكبيرة La gran aldea » وهو يصور فيها مجتمع مدينة بوينوس ايرس فى حدود سنة ١٨٤٠ حينما كانت هذه العاصمة الضخمة لا تعدو ان تكون « قرية كبيرة » ، اما محور القصة فهو رجل تعس يبتليه الله بزوجتين تتعاقبان

ذلك « مشاهد اندلسية Escenas andaluzas الذى يعتبر قطعة فنية فى وصف المدن الاندلسية وحياة الطبقات الشعبية فيها بأعيادها وغجرها وأسواقها .

(١) كاتب اجتماعى سياسى ولد سنة ١٨٠٩ فى مدريد ، وحمله ابوه الى فرنسا حيث كان يعمل طبيبا لجوزيف بونابرت منذ أن نصب هذا حاكما على اسبانيا أيام الفتح الفرنسى لها ، ثم عاد الى اسبانيا ليستكمل دراسته بها . ورحل بعد ذلك مرة أخرى الى فرنسا وانجلترا وبلجيكا ، وتوفى شابا سنة ١٨٣٧ بعد ازمة عاطفية ادت به الى الانتحار . واشتغل بالصحافة ، فكتب مقالات كثيرة سياسية واجتماعية صورفيها أوضاع اسبانيا فى أيامه تصويرا قاتما . وكان حاد القلم لاذع السخرية تشوب كتاباته روح تشاؤم ونزعة الى النقد المر على عكس ميسونيرو رومانوس .

(٢) بنيتو بيريث جالدوس ، ولد فى « لاس بالماس » (احدى جزر كنارياس) سنة ١٨٤٣ ، ودرس فى بلده ثم انتقل الى مدريد حيث أتم دراسة الحقوق واستقر بها واشتغل بالصحافة والتاليف حتى وفاته فى مدريد سنة ١٩٢٠ ، ولكن ميـــدانه الحقيقى هو أدب القصة ، اذ خلف فيه انتاجا ضخما ، وقد بدا كتابة قصص اتبع فيها الاتجـاه الرومانسى ، ثم تحول الى الواقعية فى رسم شخصيات القصص وتصوير اجوائها . وهو بغير منازع أعظم القصصيين الاسبان فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وأوفرهم انتاجا .

(٣) ولد بيريدا فى قرية من أعمال مدينة سانتاندير فى شمال أسبانيا سنة ١٨٣٣ ، واستقر فى اقليمه لم يكد يغادره طول حياته ، وهو يتجه فى قصصـــه الطويلة والقصيرة اتجـاها اقليميا محليا واضحا ، غير ان انتاجه يكاد يخلو من الحبـكة القصصية ، اذ هو يوجه جل اهتمـامه الى تصـوير البيئـة والشخصيات حتى ان قصصه تعتبر بمثابة لوحات حية للمجتمع فى أيامه . وكانت وفاته سنة ١٩٠٦ .

على حياته : الأولى مسيطرة متسلطة تفرض عليه ارادتها ولاتقبل منه اعتراضا ولا مناقشة ، والثانية لعوب عابثة مستهترة ، وتنتهى الأحوال بالرجل بين هذه وتلك الى أسوأ عاقبة . ومثل هذه النهاية أقرب فى الحقيقة الى ما كان يغلب على قصص الاتجاه الرومانسى من تشاؤم ، غير أن فى تصوير المؤلف للمجتمع الارجنتينى فى منتصف القرن التاسع عشر ما يسمح بادراجه فى سلك « الواقعيين » .

وأما الثانى فهو « روبرتو بايرو Roberto Payrô » (١٨٦٧-١٩٢٨ » «(١)» ، وله رواية بديعة بعنوان « زواج الفار El Casamiento de Laucha والفار هنا ليس الا رجلا انتهازيا لامبدا له فى الحياة ، وهو يتقلب بين عدة اعمال وضيعة التماسا للرزق ، ولكن أمله فى الحياة هو ان يتهيأ له المال باقل مجهود ممكن ، وأخيرا يلتقى بامراة ايطالية غنية فيتزوج منها بعد ان يتفق مع قسيس لا يقل عنه خسة ولا « اتساع ذمة » على ان يزيف زواجه من المراة المسكينة ، حتى اذا اطمانت هذه اليه اقبل على مالها يبعثره على سهرات ومقامرات ورقص وحفلات عابثة من سباق خيل الى مصارعة ديكة الى غير ذلك من ضروب اللهو ، وترى الايطالية أن مالها قد نفد أو كاد ، فتثور أخيرا وتحاول شكواه ، ولكنها تكتشف بعد ذلك أن زواجها كان باطلا غير مشروع ، اذ لم يزد على مؤامرة خبيثة تواطأ على تدبيرها ذلك الرجل وصاحبه القسيس المشئوم ، وهكذا ترى أنه لم يعد لها حق تطالب به ، فتستسلم لمصيرها ، وتلجأ الى البحث عن عمل لها تتبلغ منه بلقمة العيش ، حتى توفق أخيرا الى وظيفة ممرضة فى أحد المستشفيات .

والشخصيات التى يرسمها بايرو فى هذه القصة نماذج طريفة ، وأسلوبه فى معالجتها داخل فى نطاق المدرسة الواقعية ، وللكاتب عناية فائقة بالتحليل النفسى الدقيق ، هذا مع خفة روح وميل الى ابراز العيوب على طريقة كاريكاتيرية مضحكة لا تسلم من بعض المبالغة ، ونجد ذلك بصفة خاصة فى كلامه عن القسيس المأجور الذى يعين بطل القصة على احكام تدبيره الماكر .

الاتجاه الطبيعى أو ما فوق الواقعية :

الاتجاه الطبيعى فى القصة ليس الا الامعان فى الواقعية الى اقصى حدودها ، فالمؤلف هنا لا يكتفى باللمحات السريعة الخاطفة بل يعمل على التفصيل الدقيق حتى كان قلمه آلة تصوير لاتكاد تفوتها شاردة ولا واردة ، حتى الأشياء العادية المبتذلة التى كان الأدباء قبل ذلك يتحرجون من الاشارة اليها باعتبارها غير جديرة بعناية الأديب ولاموحية بالتعبير الأدبى أصبحت بالنسبة لهذا الجيل من القصصيين أمورا تذكر فى غير حرج ولا تورع ، وهو كذلك تعبد بالطبيعة وأثر البيئة فى توجيه حياة الانسان حتى ان الطبيعة لتمتزج فى نظر هؤلاء الكتاب بالرجل امتزاجا كاملا يذكرنا من ناحية بفلسفة وحدة الوجود ، ومن ناحية أخرى بنظرية

(١) ولد بايرو فى قرية من أعمال بوينوس ايرس واشتغل بالصحافة ، ومكنته هذه المهنة من التغلغل فى أنحاء بلاده والاطلاع على أحوالها اطلاعا واسعا دقيقا أعانته عليه ملكته الطبيعية وقوة ملاحظته ونفاذ نظرته . ورحل الى أوربا وكان فى بروكسل حينما فاجأته الحرب العالمية الاولى . وكان له نشاط سياسى كبير . وتوفى فى بوينوس أيرس .

« أيبوليت تين Hippolyte Taine » التى عرضها فى كتابيه فلسفة الفن La Philosophie de l'Art وتقديمه لتاريخ الأدب الانجليزى (سنة ١٨٦٣) ومجملها أن الفن ليس الا وليد التكوين العنصرى للشعب والبيئة الطبيعية والظروف التاريخية . وقد كان للأديب الفرنسى الكبير « اميل زولا » وأدبه المسرف فى الواقعية أكبر أثر فى ظهور هذا الاتجاه فى اداب امريكا اللاتينية منذ اواخر القرن التاسع عشر وغلبته عليها حتى اليوم .

ومن أول هذا الرعيل الجديد من الأدباء « ادواردو أثيفيدو دياث Eduardo Acevedo Diaz » (١٨٥١-١٩٢١) (١) ، وله قصص كثيرة أهمها « اسماعيل » و « صرخة المجد » و « سيف ورمح » ، وفيها تاريخ قصصى للأحداث السياسية العظمى التى مرت على الأورجواى : الاستقلال وحرب العصابات مع البرازيليين والحروب الأهلية وغير ذلك ، ويشيع فى رواياته الوصف الواقعى المسرف فى الدقة مع اتجاه ملحمى واضح .

وتستوقف نظرنا بعد ذلك شخصية الكاتب الأرجنتينى الكبير « بنيتو لينتش Benito Lynch » (١٨٨٥-١٩٥١) (٢) الذى يستحق انتاجه منا وقفة خاصة . وأهم ما يميز هذا الكاتب فى رواياته دقة ملاحظته للبيئة الزراعية الريفية التى كانت تدور بين جنباتها احداث قصصه ثم اهتمامه بتصوير نفسيات اشخاص الرواية وتحليلها تحليلا فاحصا عميقا ، وهو يحرك هؤلاء الاشخاص متطورا بسلوكهم وردود فعلهم ازاء الاشياء والاحداث تطورا يوحى بالنتائج المحتومة التى تتخذ صفة القدر الذى لاقبل لأحد بدفعه ، ويتتبع فى أثناء ذلك الغرائز والانفعالات معبرا عن حركتها المائجة المتدفعة تعبيرا هو آية فى الاحكام الأدبى والواقعية الصادقة . ولنضف الى ذلك أن نثره غنائى هو أقرب الى التعبير الشعرى الخالص ، وهو لا يفقد هذه الروح الشعرية حتى حينما يعرض لوصف أكثر الأشياء ابتذالا وضعة ، فاذا عرض لنا الشخصيات البشرية حتى ما كان منها عارضا هامشيا فانه يرسمها رسما طريفا يثير الفضول والتطلع ثم الاهتمام والاشفاق حينما يرى القارىء انهم ليسوا الا كقطع الشطرنج يتحركون وهم مسوقون اما تحت دفع الغرائز والانفعالات أو بحكم الظروف المحيطة بهم والتى لايستطيعون منها فرارا . وروايات لينتش تدور فى حلقة مفرغة وتسودها «ايديولوجية» خاصة ومنهج مستقل فى فهم الناس والأشياء . والمشكلة التى تستغرق تفكيره هى الصراع بين ارادة البشر والظروف المحيطة بهم .. بين الرغبة الصادقة المخلصة فى الاصلاح ورواسب العرف الجارى والتقاليد المتبعة التى لا تلبث أن تتغلب وتفرض سلطانها على البشر مهما حاولوا الفكاك منها ، ومن أجل ذلك كانت رواياته كلها تنتهى بنهايات محزنة عنيفة تفرضها هذه « الجبرية » التى كانت تميز تفكير هذا الكاتب وعقيدته ،

(١) ولد فى « لا أونيون » (أورجواى) ودرس القانون ، ثم انضم الى الحزب الوطنى ، واشترك فى الثورات التى وقعت فى بلاده بين سنتى ١٨٧٠ و١٨٧٥ ، وألجاه نشاطه السياسى الى الفرار الى الارجنتين حيث ولى بعض المناصب السياسية ورحل الى أوربا حيث اضطلع ببعض الوظائف الرسمية وأخيرا توفى فى بوينوس أيرس .

(٢) ولد فى بوينوس ايرس ، وهو من أصل ايرلندى ، وكان يعيش فى مدينة « لابلاتا » فى عزلة من الأوساط الأدبية وتوقف عن الانتاج الأدبى سنة ١٩٣٦ قبل موته بخمس عشرة سنة .

فالانسان عنده ليس الا لعبة توجهها يد القدر القاسية دون أن يملك لنفسه منها حولا ولا سلطانا !

أما تحليله لنفسيات أشخاص الرواية فهو ليس مباشرا صريحا والا لكان دراسة نفسية جافة بعيدة عن التعبير الأدبى ، وانما يدعنا الكاتب نستخلصه من ثنايا الحوار ، وهو يجرى الكلام على ألسنة شخصياته فى لهجة عامية بسيطة مما يتحدث به الناس فى البيئات التى يختارها ، ويضفى بذلك على رواياته واقعية تفيض بالحياة والحركة ، كما أنه بارع فى استخدام جميع الوسائل التى تثير الاهتمام فى نفس القارىء من ابراز لوجوه التضاد بين شخصياته ، وازدواج السلوك ، ومواجهة الشخصيات التى تختلف وجهات نظرها فى تقدير الأمور ، والمبالغات ، وتجسيم الأفكار ، والكهانات والنبوءات وما يتصل بها من الاعتقادات الخرافية ، واضفاء الانسانية على الجماد والحيوان ، الى غير ذلك مما يدل على أنه أحكم صناعة القصة أشد مايكون الاحكام .

وأشهر روايات لينتش هى « الانجليزى الباحث عن العظام El inglés de los güesos » (١٩٢٤) ، وهى رواية أصبحت عالمية بفضل ما فيها من اقليمية مميزة بالغة الدقة ، وعلى الرغم من أن أحداثها بسيطة مما يعرض فى الحياة دون أن يوليه أحد كثيرا من الاهتمام . وتبدأ الرواية بقدوم الانجليزى « جيمس جراى » الى احدى قرى الأرجنتين ، وهو شاب تعلم فى كيمبردج وأتى للقيام بدراسات أثرية حول أصول الأجناس ، ويستقبله أهل القرية بالسخرية ومن دراساته الغريبة التى تبدو لعقولهم الساذجة ضربا من ضروب الخبل والجنون ، فيطلقون عليه ألقابا متهكمة مثل « القصبة الخاوية » و « المجنون برفات الموتى » ، و « الانجليزى الباحث عن العظام » الى غير ذلك . وهناك تبدأ علاقته بالفتاة القروية « داميانا » التى تقابله أولا بالسخرية شأن سائر أهل القرية ولكن الفتى يعاملها برقة وتهذيب ، وتتطور نفسية الفتاة ، فيحدث بينها وبين الانجليزى ما يؤدى الى أن تشعر نحوه بكراهية شديدة وتنتقل بعد ذلك الى الحب الملتهب العنيف . أما الفتى فانه يبادلها الحب ولكن الأنانية تدركه فى النهاية فيدعها لمصيرها ويهجرها للعودة الى بلاده . هذا بينما يتعلق بالفتاة رجل من أهل القرية هو « سانتوس تلمو » ، ولكن الفتاة فى غرامها بالانجليزى تصد عنه فى مجافاة واحتقار ، وتثور فى الرجل كرامته الجريحة ، فيندفع الى الانتقام ، ثم يستسلم للمصير الحزين . والمؤلف فى هذه الرواية يعرض علينا صورة لتصادم عالمين متباينين فى التكوين وفى طريقة فهم الحياة والحكم على الأشياء ويخرج من هذا بنتيجة هى استحالة التفاهم أو التعايش بين هذين العالمين المختلفين ، وهو دقيق لا يكاد يفوته شىء من وصف البيئة وتحليل نفسيات أشخاص الرواية واجراء الحوار فى سهولة وطلاقة ، وربط الحوادث بمظاهر الطبيعة .

الاتجاه الحديث :

فى سنة ١٨٨٨ أصدر الشاعر « روبن داريو » (١) ديوانه « أزرق » الذى اعتبر ثورة فى عالم الآداب الاسبانية والذى رسم به اتجاها اصطلح على تسميته ب « الاتجاه الحديث » ، وقد أعانه على ذلك سعة اطلاعه على الادب الفرنسى وتمثله لآداب أمريكا اللاتينية فى عصره وكانت دائما واقعة تحت نفوذ الأدب الفرنسى ، ولكن داريو لم يكن مقلدا ، بل كان على العكس أبعد ما يكون عن التقليد ، فاليه يرجع فضل محاولة تجديدية بعيدة الأثر فى عروض الشعر الاسبانى ، وتوسيع دائرة الادب الاسبانى ومزج مختلف ألوان الثقافة فيه ، والارتفاع بمستوى النثر الى قمة قريبة من التعبير الشعرى فى غير تكلف ولا افتعال ، ولم يكن له فى هذا الميدان سابق الا الشاعر الاسبانى « جوستافو ادولفو بيكر » «(٢)» الذى كانت أساطيره بشيرا بهذا الطراز الجديد من النثر ، وهكذا يمكن أن يقال ان روبن داريوسما بأسلوب الكتابة بعد أن كان الاسراف فى الواقعية ووصف العادات الاجتماعية التقليدية قد جعله مبتذلا رخيصا ، وفضل هذا الشاعر العبقرى هو أنه عرف كيف يجمع بين الواقعية والغنائية فى النثر فى مزاج محكم بديع .

ولم يعالج شاعر الاسبانية العظيم كتابة القصة باستثناء قصة تنعكس عليها حياته هو بعنوان «ذهب ميورقة» وهى قصة لم تتم ، وعدد حكايات صغيرة مما جاء فى ديوانه « أزرق » ، ومع ذلك فهو الذى مهد بعبقريته الشعرية الى غلبة هذا « الاتجاه الحديث » على الادب الروائى ، فأضفى على واقعيته قيما جمالية رفيعة جعلته لا يستنكف عن وصف أكثر الاشياء ابتذالا وصفرا ، ولكن فى غير اسفاف بعد أن يرتفع بها ويتخذ منها مادة أدبية مستوفية لقيم الجمال .

لهذا فان الفن الروائى فى أمريكا اللاتينية لا يلبث أن يصل الى اوج نضجه فى أوائل القرن العشرين ، فهو يتمثل فى هذه الفترة خلاصة كل التيارات الماضية من رومانسية وواقعية وطبيعية ، يضاف الى ذلك كله هذا الاتجاه الشعرى الجديد الذى وسم به روبن داريو الآداب الاسبانية منذ أوائل القرن الحاضر حتى اليوم .

ويطول بنا الحديث لو تتبعنا ممثلى الادب الامريكى الاسبانى فى فن الرواية ممن تفاعلت فيهم تلك الاتجاهات السابقة ، ولهذا فاننا سنكتفى بالاشارة الى نخبة منهم يعتبرون أعلام الادب الروائى فى العصر الحاضر من مختلف جمهوريات القارة الامريكية .

١ — كارلوس ريلس (١٨٦٨ — ١٩٣٨) :

ولد فى مونتفيديو « أورجواى » لأب من كبار الملاك وأم أندلسية ، ودرس فى بلده ثم رحل الى أوروبا فعاش فترات فى انجلترا وفرنسا ، ثم انتقل الى اسبانيا وقضى زمنا فى

---

(١) ولد روبن داريو فى « ميتابا » بجمهورية « نيكاراجوا » (بأمريكا الوسطى) ، وكان مولدا اختلطت فيه الدماء الاسبانية بالهندية . ودرس فى بلاده ثم التحق بوظيفة فى المكتبة الوطنية ، وارتحل بعد ذلك الى شيلى حيث اشتغل بالصحافة ، واستزاد من الادب الاسبانى كما اطلع على روائع الادب الفرنسى وتمثلها تمثيلا جيدا . وهناك أخرج أعظم كتبه : نعنى ديوان « أزرق » فى سنة ١٨٨٨ ، ثم انتقل الى الارجنتين حيث عاش عدة سنوات ، ورحل الى باريس قاضيا فيها ستة اعوام . وفى سنة ١٩٠٨ عين وزيرا مفوضا لنيكاراجوا فى مدريد وعاش بعد ذلك متنقلا بين أمريكا وأوربا حتى أصيب بمرض من جراء افراطه فى الشراب ، وتوفى ببلاده فى مدينة ليون التى قضى فيها صباه سنة ١٩١٦ .

(٢) عن الشاعر بيكر (١٨٣٦ — ١٨٧٠) انظر المقالين اللذين نشرناهما عنه على صفحات « المجلة » العددين ٢٩ و ٣٠ (مايو ويونية سنة ١٩٥٩ وذلك بمناسبة ترجمتنا لاحدى أساطيره : « العيون الخضر » .

اشبيلية ، وبعد ذلك عاد الى بلاده حيث تكلل بشئون ضياعه ، ولكن محاولاته الاصلاحية التى أراد أن يخلق بها ضيعة نموذجية باءت بالفشل ، وقام بتأسيس ناد أدبى سياسى أطلق عليه اسم « الحياة الجديدة » (١٩٠١) ونشر جريدة « المثالية الجديدة » (١٩٠٣) وكان متأثرا فى آرائه السياسية والفلسفية بقراءته لشوبنهاور ونيتشه . وفى سنة ١٩٢٩ رحل الى اسبانيا مرة أخرى ممثلا لبلاده فى المعرض الاسبانى الامريكى الكبير الذى أقيم باشبيلية عامئذ هناك . ومنح فى سنة ١٩٣٢ كرسى الادب والفلسفة فى جامعة مونتفيديو ، وتولى الرياسة العليا لهيئة الاذاعة فى سنة ١٩٣٦ ، وتوفى بعد ذلك بقليل فى سنة ١٩٣٨ .

وقد اتجه « ريلس » الى القصة منذ نعومة أظفاره ، فأخرج أولى رواياته (فى سبيل الحياة) سنة ١٨٨٨ ، ثم أتبعها برواية « بيبا » (سنة ١٨٨٨) ، وهى رواية يمكن أن نسميها « عقلية » اذ هى تدور حول فكرة مؤداها أن اختلاط الدماء لايمكن ان يترتب عليه الا فساد السلالة . نرى ذلك فى مثلين أحدهما حيوانى والآخر انسانى : فهذا هو سيد الضيعة « جوستافو وبيرو » يحاول تحسين نسل ماشيته فيعمل على المزاوجة بين فصائلها ، ولكن الامر ينتهى به الى تدمير ثروته من الجياد الاصيلة ، اذ ان النتيجة تكون على عكس ماينتظر ، وحينئذ يقتل بيده — وهو فى غمرة يأسه وقنوطه — جواده المفضل « خرمنال » الذى كان أجمل ما اشتملت عليه ضيعته من خيول النتاج ، ومثل ذلك نراه بين البشر ، فان بطلة الرواية « بيا » تتزوج من عمها زواجا يمجه الشرع وينبذه الخلق والعرف . ولا ينتج هذا الزواج المقوت الا ماكان ينتظر منه ، فالمولود الذى تضعه « بيا » وحشى ميت شائه الخلقة . ولا تراه أمه حتى يستولى على قلبها الذعر والهول ، فتنتحر ملقية بنفسها بين أمواج « النهر الاسود »

وتلى ذلك مجموعة من القصص أطلق عليها اسما جامعا هو « أكاديميات » قصد بها رسم ملامح عدد من الشخصيات التى يمكن أن تصلح لبطولة روايات طويلة مستقبلة . وأول ما صدر من هذه المجموعة « بريميتيفو — ١٨٩٦ — وهى تصور لنا حياة رجل مزارع من أهل الريف يعيش سعيدا بعمله الجاد وزوجته الوفية ، غير أنه لا يلبث أن يكتشف أن هذه الزوجة ، كانت تخونه وتلطخ شرفه دون أن يعلم ويوقع به الاكتشاف صدمة نفسية عنيفة ، فاذا به يتحول الى مخلوق آخر مسلوب الارادة نزاع الى التخريب والهدم متعطش الى النار والانتقام، وقد هدف الكاتب من هذه القصة الى أن يبين أن الألم قدير على تحطيم كل مثل الخير والطيبة .

***

وأما ثانى هذه القصص فهى تحمل عنوان « الغريب » — ١٨٩٧ — وفيها تصوير نقدى ساخر لذلك النمط الجديد من الشعراء الذين ظهروا فى أمريكا اللاتينية فى ذلك الوقت ممن جروا فى حياتهم وأوضاعهم على أن الشاعر لا يكون شاعرا الا اذا أفرط فى اصطناع مظاهر الحياة « البوهيمية » السادرة وأحاط نفسه بجو غريب يسعى به الى اثارة اهتمام الناس به وحديثهم عنه . ويرى بعض النقاد أن الذى عناه ريلس بهذه القصة هو التعريض بشاعر أورجواى المعاصر له « خوليو اريرا ريسيج » (١) . فهناك مشابه كثيرة بين حياة بطل القصة وحياة ذلك الشاعر ، ولا سيما فى تفاصيل الجو الذى أحاط كل منهما بها نفسه ، والعادات الغريبة التى اصطنعها للفت نظر الناس اليه وأشياء أخرى من هذا القبيل (٢) .

وفى سنة ١٩٠٠ أخرج ريلس روايته « جنس قابيل » التى تجد فيها مظاهر ثائرة بمسرحية الشاعر الانجليزى « بايرون » : « قابيل » وبفلسفة شوبنهاور ونيتشه ، وهى رواية تقوم كذلك على فكرة عقلية : هى العالم باعتباره ميدانا لصراع عنيف بين العاطفة والارادة ، وهو صراع ينتهى دائما بغلبة أهل الارادة القوية على العاطلين الذين يتركون حياتهم فى قياد الانفعال ، فنحن نرى هناك أسرتين احداهما غنية عظيمة الجاه هى أسرة « كروكر » وأخرى واقعة تحت سيطرة هذه واذلالها هى أسرة « كاثيو » ويعمد « أرتوروكروكر » الى ايقاع فتاة الاسرة الفقيرة « آنا كاثيو » فى حبائل غرامه ، فينتهك شرفها ويتخذ منها خليلة ، ولا يكتفى بذلك حتى ينتزع من أخيها «خاثينتوكاثيو» خطيبته «الاورا» بعد أن يبهر نظرها بغناه وسلطانه ، ولا يجد هذا وسيلة للانتقام من غريمه الا بقتل « لاورا » خطيبته السابقة بوضع السم لها فى الطعام ، وبذلك يدمر حياته هو بعد ان يتردى فى هوة الجريمة . وهناك « قابيل » آخر فى هذه الرواية هو « خوليو جثمان » الفتى الذى أرهفت احساسه الثقافة الى حد التخلع والانحراف ، وهو يتفق مع حبيبته على أن ينتحرا معا بعد أن يرى الطرق قد سدت فى وجه غرامه ، على أن يبدأ هو بقتل نفسه ، فاذا أتى الدور عليه خارت قواه وأدركه الجبن والخور ، فلم يقدم على قتل نفسه .

ويطول بنا الامر لو تتبعنا انتاج هذا القصصى العظيم ، فلنجتزىء منه بروايتين كان لهما من ذيوع الصيت ما ضمن لكارلوس ريلس الخلود فى تاريخ الأداب الاسبانية ، ونعنى بهما «سحر اشبيلية — ١٩٢٣» و «الجاونشو حامل الزهرة — ١٩٣٢»

أما الاولى فان موضوعها واحداثها ليست مستمدة من البيئة الامريكية ، اذ هى تدور فى عروس الاندلس « اشبيلية » وحول

---

(١) يعتبر « اريرا ريسيج » من أعظم شعراء أمريكا المجددين فى مطلع القرن العشرين ، ولد من مونتفيديو من أسرة غنيفة واسعة الثروة والجاه ، فقد كان حفيدا لوزير الدفاع الذى يحمل نفس اسمه ، وابن أخ لرئيس جمهورية أورجواى ، وكان غريب الشخصية يسعى بكل قواه الى التخلص من اسار كل قيد ، ويعتبر من أول من نزعوا الى تجديد الشعر الاسبانى فى لغته وأوزانه ، كما أنه فى طليعة من نادوا بالرمزية فى الشعر ، وقد ادت به حياته المتهتكة المستهترة وادمانه على المخدرات الى وفاته شابا .

(٢) من ذلك اشارته الى شغف بطل روايته بموسيقى فاجنر ، والفوضى المتعمدة التى كان يحيط بها نفسه فى مسكنه ، وانحلاله الخلقى ، واقباله على تدخين سجائر قد مزج تبغها بالافيون .. الخ وكل ذلك ينطبق تماما على حياة الشاعر « اريرا ريسيج » .

حياتها فى مطلع القــرن العشرين • ولم يكن من الغريب ان يتخذ هذا المؤلف الامريكى مسـرحا لقصته من حيه احدى المدن الاندلسية ، فقد كان لاسبانيا ــ ولهذه المنطقــة التى تحتفظ بكثير من مظاهر النفوذ العــربى فى حياتها بصفة خاصــة • سحر خاص يجذب اليها الادباء الاجــانب فيتخذونها موضوعا لانتاجهم منذ العصر الرومانسى : نرى ذلك فى قصة ((كارمن)) لبروسبير ميريميه (سنة ١٨٤٥) (١) • وفى اعجـاب الادباء الفرنسيين بالادب الاسبانى الذى بلـغ اوج قمته فى القرن السابع عشر الذى يعرف بالعصر الذهبى ، حتى المصورون الذين ينتمون الى ((المدرسة الانطباعية)) اقبلوا على استيراد مواضـيع صورهم من الحياة الاسبانية •

ومن ناحيــة أخرى عمل الادباء الاسبانيون المنتمون الى ذلك الجيل المعروف باسم ((جيل سنة ١٨٩٨)) (٢) على نفض التراب عن « الفولـكلور » والحياة الشعبية الاسبانية والمناداة بالبحث عن القيم الروحية والانسانية الكامنة فى بلادهم والاعتداد باللغة الاسبانية باعتبار ذلك وســائل لبعث اسبانيا من جديد بعد ما اصابها من كوارث • ونحن نعرف ان أم « كارلوس ريلس » كانت اشــبيلية ، ثم انه هو نفسه قضى فترات من شبابه فى هذه العاصمة مما مكنه ان يستوعب الكثير من نواحى الحياة فى المدينة الاندلسية الجميلة ، غير أن تصويره لجوها وبيئتها لا يدخــل فى باب الواقعية بمعنى الكلمة ، فهو لا يقتصر على تصوير ما يرى ، بل يضيف اليه ما تبعثه الصورة المرئيــة من الخواطر والانفعالات فكتابة القصة عند ريلس اشبه ماتكون ــ اذا استعرضنا مصطلحات فن التصوير ــ فن انطبــاعى • صــحيح ان الشخصــيات التى خلقهــــا ريلس فى ((سحر اشبيلية)) شخصيات مفتعلة ، ولكن الصياغة المحكمة التى افرغ الكاتب فى قالبها تصويره وردود الفعل الطبيعية التى جعلها تصدر عنهم على طول احداث الرواية •• كل ذلك حولهـا الى شــخصيات تنبض بالحياة بحيث لا يكاد احد يفطن الى زيفهــا •

وتدور احداث الرواية فى نحو سنة ١٨٩٨ ، وأبطالها هــم « باكو كنيونس » الفتى السرى الوجيه الذى يفقد ثروته فيصبح مصارعا للثيران ، ونحن نرى فى غضون الرواية اروع وصف للمصــارعة : تلك الرياضة الانتحارية التى تركزت فيهــا خصائص اسبانيا بما فيهــا من المشاعر الحارة الدافقة والالوان الصارخة المتوهجة ، وتكاد الصورة التى رسمها ريلس لهـذا المصارع تنطبق على مصــارع مشهور عرف باسم ((بوديتا)) كان يعيش فى نهاية القرن التاسع عشر فى اشبيلية ، وبطلة الرواية راقصة أندلسية يســميها « باكا لا تريانيرا » التى يتعلق بها المصارع ، ثم « بينوتشى المغنى الذى ينافس البطـل فى حب الراقصة ، ونحن نرى فى خلال حديثه عن هذا التنافس وصــفا رائعا لحفلات الرقص والغناء المعــروف باســم ((الفلامنكو)) ((١)) وهى حفلات يتحول فيها الرقص والغناء الى طاقة هائلة من الانفعالات العنيفة كانها بركان ملتهب فيــه مزيج من الحسية التى توشــك أن تكون تعبدا بلذات الحواس ومن الروحية التى تكاد تنقلب الى تحقق التصوف المجرد ، كل ذلك جمع بينــه الكاتب العبقرى فى براعة لا تتــاح للفنـان الذى يعرف كيف يعالج مهنته فى اقتدار واحكام •

وقد قارن بعض النقاد بين حديث ريلس عن مصارعة الثيران ورواية ((رمال ودماء)) للــكاتب الاســـبانى ((بلاسكو ايبــــانيث)) ((١٩٠٨)) واشــاروا الى وجــوه المشابهــة بين الروايتين ، ولكن ريلس رغم كونــه أجنبيا يمتاز عــلى صاحبه بحرارة الوصف وطاقة العاطفة الفياضة ، فالفرق بينهما اشبه ما يكون بالفرق بين المصور الموهوب والرسام الذى يقتصر على النقل المحكم •

وأما القصة الثانية التى أصدرها ريلس فى ســنة ١٩٣٥ فهى مشتقة من صميم بيئته ، وقد اطلق عليها اسم « الجاوتشو حامل الزهرة » يعنى به احــــد افراد هذا الشعب ساكن سهول نهر « البلاتا » فى الارجنتين واورجواى وماجاورهما من البلاد ، وهو لفظ أصبح علما على هذا الشعب بكل مميزاته وخصائصه ، عيوبه وفضائله ، اما « حامل الزهرة » فهو يعنى به هذا الشخص الذى اتخذه بطلا لروايته ، وكان لا يدع أبدا وضع زهرة فى قبعته او فى فمه ، وكان كما تصــوره الرواية شابا اشقر الشعر اسمر البشرة شديد الشعور برجولته وفحولته سواء فى العمل او فى اوقات الفراغ : فهو فى العمل قوى عليــه لا يدركه الغضب او الاعياء ولاسيما فى اعمال الترويض والمجولات اليومية ، وهــو فى ساعات لهوه مغرم بالنساء فخور برواية مغامراته الغرامية ، وهو كريم يبسط يــده فى الانفاق على لهوه وعلى أصحابه وعلى مقامراته لا تكاد يده تحتفظ من المال شيئا ، وهو عنيف متاجج العاطفة لا يتــورع عن القتــل اذا جمحت بقلبــه الغيرة ، مؤمن بالخرافات الى حد البساطة والسذاجة •• وهكذا يمضى ريلس فى

(١) قامت الانسة الدكتورة عطية هيكل بدراسة اثر اسبانيا فى الانتاج الادبى لبروسبير ميريميه ، وأعدت فى ذلك الموضوع رسالة عظيمة القيمة نالت بها اجازة الدكتوراه من جامعة مدريد تحت اشراف الشاعر الاسبانى الكبير الاستاذ داماسو ألونسو • ونحن نرجو أن تنشر هذه الدراسة القيمة قريبا •

(٢) كانت سنة ١٨٩٨ فاصلة فى تاريخ اسبانيا الحديث ، ففيها تواترت الكوارث على هــذه البلاد بعد نشوب الحرب بينها وبين الولايات المتحدة وفيها فقدت اسبانيا آخر مستعمراتها فى الفيلبين وبورتوريكــو وكوبا ، وكانت الاحــوال السياسيــة والاجتماعية قد بلغت من السوء والفساد حدا أدى الى ظهور جيل من المفكرين هو الذى ينسب اليه السنة المذكورة ، وهو يتميز بالتشاؤم والنقد المرير ومحاولة استيحاء بعث اسبانيا المحتضرة من عناصرها القومية الاصيلة ومن مواردها الروحية الكامنة فى أرضها •

(١) هذا الفن الغنائى ومايتصل به من فنون كالعزف والرقص ومن طريقة خاصة فى النظــر الى الحياة هو الذى يميز جنوب اسبانيا (الاندلس) ، وهو فن غنى يعتبر من أبدع ما أخرجته أرض اسبانيا ، وان كان يختلف اختلافا عظيما عما هو شائع فى غير الاندلس من الاقاليم ، ويكاد يكون من المقطوع به أنه متطور عن الفنون الشعبية التى ولدت وترعرت فى ظل الحكم العربى لاسبانيا ، والذى يسمع أنواع هــذا الغناء الملتهب العاطفى الذى يســمونه من أجــل ذلك « الخــوندو » (أى العميــق) يدرك قرابته لفن الغناء والرقص العربيين كما ينبغى أن يكونا لا كما نراهما الآن فى الوقت الحاضر •

تصوير هذا البطل الذى هو رمز لجنس كامل من أهــل تلك البلاد ٠٠ جنس يمكن للقــارىء العربى أن يجـد بينه وبين « صعاليك » (١) العرب فى الجاهلية مشابه كثيرة ، اذ نجد فى اولئـك مانراه فى هؤلاء من سكان السهول من فضائـل وعيوب كلها نابعة من تلك البيئة البدائية الخشنة • فن ((ريلس)) هنا نابع من صميم بيئته هو ، ويلاحظ فيه التمسك بالاتجاه الطبيعى الذى أشرنا اليه ، مع تكامل العناصر الاخرى التى أضافتها المدرسة الحديثة فى أدب أمريكا اللاتينية •

٣ ـ انريكى لاريتا ((١٨٧٥ ـ ...)) :

ولد انريكى رودريجث لاريتا فى بوينوس أيرس سنة ١٨٧٥ من أبوين أصلهما من أورجواى ، ودرس فى كلية الحقوق ، ثم نال اجازة الدكتوراه فى الدراسات القانونية والاجتماعيــة وعـين وزيرا مفوضا لجمهورية الارجنتين فى بــاريس سنة ١٩١٠ ، واتيح له ذلك الفرصة للتجول فى انحـــاء أوروبـا وان كان الشطر الاكبر من اقامته فى الخارج كان فى فرنســا واسبانيا ، واشتغل بالصــحافة الى جانب عضويته لعدة مجامع ومعاهد علمية ، وكان شاعرا ومؤلفا مسرحيا فضلا عن اشتغاله بالقصة ٠٠ وهو لا يزال حيا بعد فيما نعرف •

ويعتبر لاريتا من أعظم ممثـل الفن القصصى فى الارجنتين فى الوقت الحاضر ، وهو يدين بشــهرته لقصتين مختلفتى البيئة والعصر ، وان كان الاسلوب فى معالجتهما واحدا ، اذ هو ينتمى فيهما الى تلك المدرسة الحديثة التى أشرنا اليها •

أما الاولى فهى رواية ((نهاية دون راميرو المجيـــدة)) التى أصـــدرها ســـنة ١٩٠٨ ، وهى قصة تاريخية جعـل المـؤلف حـوادثها تدور فى عصر فيليب الثـانى (٢) أى فى منتصف القرن الســادس عشر ، وفى مدينة ((آبلة)) فى منطقة قشتالة باسبانيا ، أما ((دون راميرو)) بطل الروايـة فهو فتى اسبانى من أب مسـلم الاصل وأم من أكبر أسر قشتالة وهو معقد الشخصية اذ هو مرتبط بالموريسكيين الذين انحـدر من أصلابهم والذين أنقذوه من الموت فى غير مناسبة ، ولكنه فى الوقت نفسه مسيحى عميق التــدين ، وهو مع ذلك فارس حلبات الغرام تتوزع قلبه « عائشـــة » المسلمة « وبياتريث » المسيحية ، ولكنه اخيرا ينزع الى الفتاة المسيحية ويتفقا على الزواج ، ولكن القدر لا يتركه فى سلام ، اذ يشى به بعض أعدائه ويثبتون أنه ابن رجل موريسكى فى ذلك العصر الذى اشتد فيـه عنت « محاكم التحقيق » واضطهادها لهذه الطائفة المسكينة ، فيحرم عليه رؤية المرأة التى تعلق بها قلبه ، ويفقد ثروته كلها ولكنه لا يعدم وسيلة يدخل بها متخفيا الى دار حبيبته ، وتفاجـأ هى به فتحاول صده ولكنه فى غمرة الحب اليائس يهجم عليها فيخنقها بمسبحتها، ولا يرى بعد ذلك مفرا من الهرب، فيسافر على ظهر سفينة تحمله الى شواطىء أمريكا ، وهنا يستقر فى بيرو ، ويصبح زعيما لعصابة من قطاع الطرق ، ويحب هناك فتاة جميلة يريد الظفر بها على نفس المنهــج العنيف الذى سارت عليه حياته الماضية ، ولكنه لا يلتقى بالفتاة حتى تتلـو عليه كلمات من الانجيل ، فيخر صريعا ، ويحمل جسده بعد ذلك حتى تركع لديه القديسة ((روســا)) حامية ليمـا عاصـمة بيرو وتقرأ على جثته صلاة تحملــه الى جنة الخلد ٠٠٠ هكذا كانت « النهاية المجيدة » لدون راميرو بعد حياة مضطربة حافلة بالاحداث •

والرواية تعتبر من خير نماذج القصة التاريخية ، ففيها تصوير حى للمجتمع الاسبانى خلال القرن السادس عشر وما كان يضطرب فيه من فرسان ونبلاء وقساوسة ومسلمين ، ولا يخلو كلامه ـ فى وصف ماكان يصب على هؤلاء الاخيرين من اضـــطهاد ـ من نقد شديد لوسائل التعذيب التى كانت محاكم التحقيق تمعن فى اخذ المسلمين بها ، ولا سيما عند حديثـه عن « عائشة » التى انتهى المصير بها الى أن أحرقت حية حينما رفضت الارتداد عن الاسلام، وهو يتتبع الاحداث والمشـــاهد كلها فى دقة واقعية تدل على أن المؤلف استوعب بعناية كل ماكتب عن هذه الفترة ، وهو بذلك ينتمى الى المدرسة الطبيعية ، وان كانت مبادئها مطبقة على فترة مضت بها ثلاثة قرون ونصف ، على الرغم من النهاية التى تلحقه بأصحاب المدرسة الرومانسية • وهناك مشاهد يبدو فيها تأثره بالادباء الفرنسيين مثل وصفه لحمام عائشة الذى يبدو أشـــبه ما يكون بالفصـــــل الذى عقده بيير لويس فى ((افروديت)) سنة ١٨٩٦ وغير ذلك •

ونحن نرى من هذه القصة ومن قصة « ريلس » التى عرضنا لها من قبل : « سحر اشبيلية » كيف عاد أدباء أمريكا اللاتينية يستوحون مواضيعهم من بيئة اسبانيا « الوطن الام » ســواء من تاريخها القديم أو الحديث ، والتفنن الذى عرض به هذان الكاتبان مشاهد قصتيهما يدل على رسوخ أقدام هذا الجيل الجديـد مـن الادباء ، اذ انهم تجاوزوا ميدان بيئتهم الامريكية الى غيره من الميادين ، والحق يقتضي منا أن نعترف بأن ريلس ولاريتا قد وفقـا فى محاولتيهما الجريئتين الى اقصى ما يمكن أن يصل اليـــه التوفيق •

واما قصة « لاريتا » الثانية فهى التى اتخـــذ لها عنــوان ((زغيبى)) ـ صـــدرت ســـنة ١٩٢٦ ـ وهــو عنــوان يدل على تأثر الكاتب بذلك الجو الاسلامى الذى سبق أن تعرض له فى قصته السابقة ، فهو يذكرنا بلقب « الزغل » الذى أطلق على أبى عبدالله الصغير آخر ملوك غرناطة من المسلمين ، والمؤلف يعنى به هنا « التعس ذا النهاية المشؤومة » ، غير أن البيئة التى تجرى فيها أحداث الرواية هى ســـهول الارجنتين ، والبطل الذى يحمل ذلك اللقب هو « فدريكو دى أومادا » هو سهلى من اولئـك الذين يسكنون برارى الارجنتين ومراعيها ممن يسمون « الجاوتشوس » ، وهو مثـل حى لاولئـــك الناس بعيوبهم وفضائلهم ، ولكن حياته تمضى رتيبة هادئة ، فيخطب فتاة هى « لوثيا » تبــادله الحب ، ولكن أهل قرابتها يرون منه مظاهر للاستهتار بالدين والالحاد فيه ، فيعملون على الفصـــل بيـن الشابين ، ولكنه لا يقطع الصلة بها ، الا أنه فى ذلك الوقت

(١) عن الصعاليك انظر بحث الدكتور يوسف خليف : الشعراء والصعاليك فى العصر الجاهلى ـ القاهرة سنة ١٩٥٩

«٢» الامبراطور فيليب الثانى بن كارلوس الاول «المعروف بشرلكان أو شارل الخامس » حكم فيما بين سنة ١٥٥٦ و ١٥٩٨ وورث عن أبيه امبـــراطورية واسعة امتدت فى العالمين القديم والجديد ، وفى عهده ســـاءت أحوال الموريسكيين (سلالات المسلمين الاندلسيين الخاضعين للحكم المسيحى) بسببالقوانين المجحفة التى صدرت ضدهم ، فثاروا بزعامة « فرناندو دى فالور » الذى لقب باسم « ابن أمية » واعتصم بجبال البشرات (فى جنوب غرناطة) ، ولكن هذه الثورة سحقت بعد قتال عنيف مستبسل سنة ١٥٧١ •

تظهر على مسرح حياته امراة أخرى هى « نيتا » التى قدمت الى تلك الارض من مكان بعيد : من بلد فى وسط اوربا مع زوج لها من رجال الاعمال ، ويطير سحر الاجنبيــة لب الفتى البسيط الساذج ويتعلق بها فى جنون ، ولكن لوثيا تتمكن من وضــع حد لهذا الغرام الجديد أو هكذا تظن ، اذ يعود الفتى الى لقاء المرأة الخائنة العابثــة ، فاذا خرج من الوكر الذى اجتمع فيه بها اذا به يلتقى بشبح متلفع بالسواد ، فيظن أنه غلام كان يتجسس عليه وكان سبب الوقيعة بينه وبين حبيبتــه ، فيتاهب للدفاع عن نفسه ، ولا يملك زمام شعور الكراهية ازاء هذا الشخص ، فيثب عليه ويغمد فيه خنجره ، ولكنه يكتشف بعد ذلك انه ليس الا حبيبته « لوثيا » فيدركه الندم ويغلب على قلبه اليأس والاحساس بهول الجريمة ، وحينئذ يرى وضع حد لحياته ، فيثبت مقبض خنجر فى الارض ، ويتكىء عليه بصدره حتى يغوص فى قلبه ، وبهذا يزهق روحه بنفس السكين التى لقيت بها خطيبته حتفها من قبل .

ونحن نرى فى هذه الرواية معالجة لازمة نفسية قريبة من تلك التى سبق لينيتو لينتش ان عرض لهـا فى رواية « الانجليزى الباحث عن العظام » ، ونعنى بها أزمة الارجنتينى البسيط الساذج من اهل السهول حينما يرى نفسه فجاة وجها لوجه أمام حضـارة غريبة لم يألفها من قبل ، فالبطل هنا « الزغيبى » لم يخرج من نطاق بيئته الريفية ، ولكنـه يلتقى بتلك المرأة الغربية القادمة من اوربا التى تمثـل له نوعا آخر من الحضـارة الرقيقة التى لم يعرفها فيما سبق من حياته ، هى شـقراء جميلة تبرز مفاتنها على صورة تلقائية لاتعمل فيها ، وهى مثقفة تعزف على البيانو اللحان « فاجنر » ، وهــذا السحر الغريب هو الذى ملك على « الزغيبى » نفسه ، ولكن حب هذه المـرأة المختلفة لا يمكن أن يؤدى الا الى نهاية سيئة حزينة .

وعلى أية حال فاننا نلاحظ فى أدب هــذه المدرسة الجديدة اعتدادا بالبيئة الامريكية وبالبشر الذين يسكنونها ، وهذا فى الحقيقة هو اهم ما نقصده بقولنا ان أدب أمريكا اللاتينية اكتشف نفسه فى تلك الفتــرة التى توافــق الثلث الاول من القــرن العشرين ، وهو اتجاه سترى كيف أوصل الادب الامريكى الاسبانى الى قمته

٣ ــ ريكاردو جويرالدس « ١٨٨٦ ــ ١٩٢٧ » :

ولد فى فى بوينوس ايرس سنة ١٨٨٦ وحمل الى باريس مع عائلته وله من العمر سنة واحدة ، وهكذا كانت الفرنسية لغته الاولى ، وعادت أسرته الى الارجنتين سنة ١٨٩٦ حيث قضى صباه فى احــدى ضــياع الســهول المعــروفة باسم « البامـاس » وهناك انعقدت الصداقة بينه وبين « سجوندو راميرث » الذى استلهم منه شخصية بطل روايتــه الكبرى ، واتجه فى شبابه الى دراسة القانون ، وفى سنة ١٩١٠ عاد الى اوربا ، فزار فرنســا واسبانيا ، وطالت رحلته فزار فضلا عن ذلك ايطاليا واليــونان وتركيا ومصر وسيلان واليابان وروسيا المانيا ، ثم عاد الى بلاده ، لكنه قام برحلة اخرى زار فيها بنما وامريكا الوسطى سنة ١٩١٦ ثم عاد الى باريس مرة اخرى سنة ١٩١٩ واتصل بمجامعها الادبية ، ورجع الى بلاده حيث لم يطل المقام ، اذرحل مرة رابعة الىباريس سنة ١٩٢٢ ، ثم قفل الى الارجنتين حيث طبع روايته « سجوندو سومبرا » ، ولكنه رحل من جديد الى باريس حيث توفى مسلولا سنة ١٩٢٧

ويعتبر هذا الاديب الارجنتينى الشاعر الرحالة من اعظم مــن اهتموا ببيئة بلاده فى العصر الحديث ، وهو قليل الانتاج ، ولكن أهم رواياته « سجوندو سومبرا » هى التى كفلت له الخلــود فى تاريخ آداب أمريكا الاسبانية ، اذ فيها يتمثل أوج القصـة المصورة لبيئة سكان السهول الارجنتينية .

وكان جويرالدس قد عالج القصة قبل ذلك، ولكن رواياته لم تلق قبولا حسنا فى أوساط الارجنتين الادبية ، حتى كللها بهذه الرواية ، فاذا بها تظفر من الاعجاب والثناء بما لم يكن يخطر للمؤلف على بال ، وكان قد بداها فى سنة ١٩٢٠ بباريس ولكنه لم يكملها حتى يعود الى بلاده لكى يعيش فى بيئة سهولها ويرقب الحياة فيها عن كثب ، وهكذا تاخر صدورها حتى سنة ١٩٢٦ ، وكان فى بطئه وقلة انتاجه ومراجعة كتاباته بصورة دائمة انما يسير على هــدى المدرسة الفرنسية التى وطد دعائمها جوستاف فلوبير ، وكان كاتبا لا يفتأ ينقح ما يكتب ويردد النظر فيه مرة بعد مرة حتى يخرجه وقد اطمأن الى كل حرف فيه .

اما قصة « سجوندو سومبرا » التى هى موضوع هذا الحديث فهى ليست فى الحقيقة قصة بمعنى الكلمــة ، وانما هى عرض أخير لصــورة هؤلاء الرجــال من رعاة السهول الارجنتينية « الجاوتشوس » الذين بدأوا فى الانقراض منذ أن غزت الحضارة ارضهم وجعلتهم اليوم أشباحا أشبه ما تكون بصورة الابطال.. كانوا ثم مضوا لسبيلهم

وتبدأ القصة بوصف صبى غنى فى الاسرة الا أنه حالم تستهوى خياله الفض قصص هؤلاء الناس كما تستبد بأخيلة الصبيان قصص البطولة الاسطورية ، وهو لا يجد من أبيه رعاية ويعيش فى كنف عماته القاسيات ، ولهذا فانه ينشأ على قارعة الطريق دون أن ويلتقى فى تنقله الدائم بالبطل الذى كان يحلم به : «سجوندو ولكنه يريد أن يصبح أحد هؤلاء الابطال من أهــل السهول ، ويلتقى فى تنقله الدائم بالبطل الذى كان يحلم به : «سجوندو سومبرا » المثل الاعلى لحياة هؤلاء الرعاة فى نظره ، ويعرض الصبى على الرجل ملازمته أينما سار ، ويذكــرنا هذا بمرافقة «سانتشوبانثا» لدون كيخوتى «الفارس الجوال» وهما بطلا قصة سرفانتيس الخالدان ، والمؤلف فى ذلك يعرض لنا ــ على لسان الصبى التابع ــ صــورا أخاذة من حياة هؤلاء الرعاة السهليين وطباعهم وعاداتهم : فهو رجل شـجاع لا يهاب الموت ، ويخلد الى الوحدة ، ويهيم فى الارض على غير هــدى ، اذ ان همه هو أن يعيش حياته يوما بيوم ، وهو قوى على أعمال الترويض وخوض الانهار ومجاولة الثيران الوحشية ، وامتطاء صهوات الخــيول مما تستلزمه حياة أولئـك الرعاة ، وهو ذكى مرهف الحس ، بعيد غور الدهاء، وان كان فى الوقت نفسه ساذجا بسيط الروح يؤمن بالخــرافات ، وله قلب شاعر تجرى القوافى والاغانى على لسانه مجرى الحديث .. ويقضى الغلام التلميذ مع أستاذه يجوبان المراعى فى مغامرات شائقة حتى ينتهى الامر بتفرقهما ، اذ يعترف أب الغلام باسناد ميراثه الى ابنه المتشرد ، فيقرر هذا العودة الى ضياعه التى آلت اليه ويودع استاذه وعيناه مغرورقتان بالدموع . ويرسم المؤلف خلال ذلك كله صورا حية رائعة لحياة حقيقية

واقعة فى اسلوب شعرى مثير ، على نمط ماجاءت به المدرسة الحديثة من دقة الوصف مع البعد عن الابتذال والسوقية .

٤ – الشيداس ارجيداس ((١٨٧٩ – ١٩٤٦)) :

وننتقل بعد ذلك الى ممثل لهذا الادب الحديث فى قطر امريكى آخر هو بوليفيا ، وهو من البلاد التى تعتبر أكثر جمهوريات امريكا اللاتينية تاخرا وتخلفا . ومن اجل هذا نرى الادب فيها لا يكتفى بتصوير احوالها تصويرا واقعيا حيا ، بل يتجاوز ذلك الى اطلاقها صرخة مدوية تدعو الى الاصلاح .. هو ادب احتجاج ونقمة على الاوضاع السيئة مع رغبة مخلصة صادقة فى البحث عن حلول للمشاكل الكثيرة التى تحيط بشعوب تلك القارة الفتية .

وكان الشيدس ارجيداس من كبار الكتاب والصحفيين فى بوليفيا ، اشتهر بخطبه السياسية الملتهبة ، وهو يعتبر من طلائع الثورة الامريكية الاسبانية والمنادين باصلاح أحوال هذه البلاد فى ميادين السياسة والاجتماع والثقافة ، وقد اتصل عن كثب بمشاكل اسبانيا فى هذه النواحى وبصيحات الاصلاح والتجديد التى صدرت من المفكرين الاسبان فى أعقاب كارثة سنة ١٨٩٨ ، ولهذا فقد استحق من الادباء الاسبان ممن ينتمون الى هذا الجيل ، ولا سيما من الفيلسوف الاسبانى اونامونو كثيرا من الثناء ، وقد كان أثره فى بلاده عظيما ، اذ يعتبر شيخ مدرسة اصلاحية انتهجت تلك السبيل التى كان اول من خطها فى بلاده . وكان « ارجيداس » ، فى الوقت نفسه مؤرخا عظيما عالج تاريخ بلاده من زوايا مختلفة ، وكتب مذكرات سياسية لابد ان تكون على أعظم جانب من القيمة لولا انها ما زالت مخطوطة بعد ، فقد عهد بها الكاتب الى بعض المكتبات الامريكية والاوربية ، الا أنه اشترط عليها الا تقوم بنشرها الا بعد مرور خمسين عاما على وفاته .

وفى سنة ١٩٠٥ اصدر « ارجيداس » كتابه « الحياة الامريكية الاصيلة » وهو قصة صور بها حياة مدينة ((لاباث)) عاصمة بلاده وعادات أهلها وتقاليدهم فى أواخر القرن التاسع عشر ، ثم اتبع ذلك بكتابه ((شعب مريض)) – سنة ١٩١٣ وهو مجموعة من المقالات درس فيها النفسية الجماعية لشعب بلاده ، وصدر كتابا قام بتقديمه الاديب الاسبانى ((راميرو دى مايثتو)) ((١)) أحد أعلام المدرسة المعروفة باسم جيل سنة ١٨٩٨ . وقد انتقده بعض الكتاب الامريكيين على اسرافه

(١) ولد راميرو دى مايثتو من أب من منطقة الباسك «على جبال البرينيه» وأم انجليزية سنة ١٨٧٥ ، واشتغل بالصحافة فى اسبانيا وفى لندن وفى الارجنتين حيث كان يمثل بلاده سفيرا فى بوينوس ايرس ، ويعتبر من أبرز مفكرى اسبانيا فى جيل سنة ١٨٩٨ ، اشتهر بكتابه « أزمة انسانية » الذى نقد به أوضاع بلاده الفاسدة فى جرأة وصراحة ، ولكنه بعد هذه الفترة من النقد المرير الهادم اتجه الى المناداة بأن نهضة اسبانيا الحديثة لن تصدر الا بالبحث عن القيم الباطنة للشعب الاسبانى وكان من دعاة تكوين « عالم اسبانى » يجمع بين بلاده وجمهوريات أمريكا اللاتينية ، وقد عبر عن ذلك فى كتابه « دفاع عن فكرة الجامعة الاسبانية » . وكانت وفاته فى سنة ١٩٣٦ .

فى التشاؤم الذى تفيض به صفحات ذلك الكتاب ، وعابوا عليه انه ابرز العيوب والامراض دون ان يرسم طريقة للاصلاح والعلاج .

وكان أدباء بوليفيا – قبل أرجيداس – قد اشتهروا بمعالجة مشكلة الهنود فى امريكا اللاتينية وكتبوا كثيرا فى ضرورة اصلاح اوضاعهم ورد حقوقهم فى تلك الارض التى انتزعها منهم الفاتحون الاسبان وسلالتهم من بعدهم . وقد ألف ارجيداس فى ذلك قصة تعتبر من أروع ماصدر فى أمريكا عن هذا الموضوع ، تلك هى رواية ((جنس من البرنز)) سنة ١٩١٩ وكان قد اصدرها من قبل سنة ١٠٩٤ ، ولكن الطبعة الجديدة أكمل وانضج ، وهى قصة تنقسم الى قسمين : الاول يعالج رحلة قامت بها قافلة من الهنود المساكين من منطقة البحيرات الى الوادى ، ونراه يصور فى اثنائها بؤس هؤلاء الهنود والاهوال التى تقابلهم فى رحلتهم تلك ، وهم مسوقون بقيادة رجل أبيض قاس غليظ القلب يتصرف فيهم كانهم قطيع من البهائم يسيرهم كيف شاء ، فهو يسخرهم للحصول له على أنواع من البذور لا توجد الا فى الوادى .

وما اكثر مايتساقطون واحدا واحدا فى الطريق من جراء الجوع والعطش والاجهاد ، ولكن « النخاس » الابيض لا يبالى بشىء من ذلك ، اذ ان هؤلاء الهنود بالنسبة له ليسوا الا ضربا من الحيوان . وفى القسم الثانى من الرواية نرى مزيدا من الوان الظلم التى يصبها البيض على رءوس هؤلاء البائسين ، ولا سيما فى معاملة الاقطاعى ((بانتوخا)) البخيل القاسى الذى ينتزع من الهنود ما بقى من ارضهم ويجلدهم بالسياط فى غير رحمة ، بل انه يرغمهم على التخلى عن طعامهم النزر حتى يعلفوا به خنازيره ... ! الى غير ذلك من الجرائم التى لاتكاد تخطر على بال ..

ومع ذلك فان الرواية ليست مجرد تقرير اجتماعى اصلاحى او خطاب مثير يريد به الكاتب استدرار دموع القارىء ، وانما هو تصوير واقعى يهز النفس دون أن يعمد صاحبه الى استجداء العواطف . فالهندى هنا ليس ملاكا طاهرا مبرءا من كل عيب ، بل هو مخلوق بشرى له ماله وعليه ما عليه ، وان كانت عيوبه نابعة من تلك البيئة القاسية المتوحشة ، فهو فى أثناء الرحلة لا يرى بأسا فى سرقة كل مايستطيع من ثمار الارض التى يجتازها ، وهو منافق يقبل قدم سيده الابيض ، ويغوص الى قاع النهر لكى يستلب ماكان يحمله زميله الغريق من مال ، والجنود الذين يستخدمهم « بانتوخا » لاذلال الهنود وتعذيبهم ليسوا الا رجالا تجرى فى عروقهم الدماء الهندية ، ونساؤهم يستسلمن للرجل الابيض دون ادنى اعتراض أو تذمر ، غير أنهم اذا عرضت لهم فرصة انتقام فانهم لا يتورعون عن الالقاء بالطفل الابيض الذى لا ذنب له الى لجة النهر أو القذف به فى مذاود الخنازير ، والارملة الهندية لا تتحرج من انهاء الحفل الجنائزى الذى اقيم بمناسبة دفن زوجها بالاستسلام فى حيوانية بغيضة الى اى رجل .. غير ان المؤلف حريص على ألا يجعل هذا مبررا لذاك ، فكل ما يصف انما هو صورة لمجتمع نخرت فى أركانه الكراهية والفساد والشر . مجتمع يحتاج الى تطهير شامل فى كل انحائه وجوانبه .

وتدور كل احداث الرواية حول بطل الرواية الفتاة الهندية الجميلة « وأتاوارا » وحبيبها الملاح «اخيالى» فالفتاة تقع فريسة للسيد الاقطاعى الفظ واصحابه ، ولكن القصة تنتهى بانفجار ثورة الهنود اخيرا واعلانهم الحرب على مستعبديهم البيض واشعال النار فى ديارهم ٠

والرواية كما نرى واقعية بعيدة عن عاطفية الرومانسيين فهى ليست صراعا بين رجال طيبين خيرين وآخرين يملا الشر قلوبهم : كلهم بشر فيهم الفضيلة والرذيلة ، وهذا هو مايجعل للرواية قيمة ادبية واقعية حقة ٠ ولو كانمضمونها مجرد تغن بفضل الهنود لفقد كثيرا من تأثيره ، المؤلف هنا يقصعلينا قطعة من الحياة فى بلاده فى صراحة قاسية لا تعرف المواربة ولا التزويق ، ويحث أهل وطنه على انتهاج سياسة اخرى ينبغى أن تكون نقطة البدء لاقرار العدالة فى تلك القارة المنكوبة التى لم تجد فيها الاجناس التى تسكنها حتى اليوم فرصة للاتساق والانسجام والتعايش ٠

٤ ـ خوسيه ايوستاسيو ربيرا « ١٨٨٨ ـ ١٩٢٨ » :

ولد ربيرا فى نيفا (كولومبيا) سنة ١٨٨٨ من أسرة معروفة ، ولكنه كان محدود الموارد ، درس فى بلده ثم عين فى وظيفة كتابية صغيرة هناك ، غير أنه واصل دراسته بعد ذلك فى بوجوتا، ثم عين مفتشا على التعليم فى بعض مقاطعات البلاد ، ونال اجازة الليسانس من كلية الحقوق سنة ١٩١٧ ، وعهد اليه ببعض المهام الدبلوماسية فى الخارج : فى بيرو سنة ١٩٢١ ، وقام برحلات عديدة الى كوبا والمكسيك ونيويورك ٠ وفى سنة ١٩٢٢ وكلت اليه الامانة العامة للجنة التى قامت بتعيين الحدود الفاصلة بين جمهوريتى كولومبيا وفنزويلا ، ومكنه ذلك من جوب وادى الاورينوكر الذى يفصل بين البلدين خلال السهول الفسيحة المترامية والغابات الاستوائية الكثيفة التى تحف ضفاف هذا النهر غير أنه أصيب فى أثناء هذه الرحلات بمرض أقعده عدة أشهر ٠ وقدم بعد انتهاء مهمته تقريرا عن شركة (ارانا) التى كانت تحتكر جمع المطاط فى غابات منطقة (الفتشادا) منددا فيه باستغلالها للعمال هناك فى ظلم وقسوة ، ومن أجل ذلك عين فى سنة ١٩٢٥ عضوا فى لجنة التحقيق التى عهد اليها السهر على رعاية مصالح الوطن ٠ وفى سنة ١٩٢٨ انتدب ممثلا لبلاده فى مؤتمر الهجرة المعقود فى كوبا ٠ وفى نفس السنة سافر الى واشنجتون ونيويورك حيث توفى من نزيف فى المخ كان من جراء المرض الذى أصيب به من قبل فى اثناء تفقده الحدود بين فنزويلا وكولومبيا ٠

ولا يعرف انتاج لاديب كولومبيا العظيم خلال حياته القصيرة التى لم تتجاوز أربعين عاما الا أثران كلاهما نابع من بيئة بلاده ، أما الاول فهو ديوان شعرى عنوانه « أرض الميعاد » سنة ١٩٢١ وكان له حظ كبير من الشهرة والذيوع حتى انه طبع أربع مرات خلال خمس سنوات ، وموضوع الديوان فى جملته هو التمدح بأرض القارة الامريكية التى يعتبرها الشاعر «ارض الميعاد» وقارة المستقبل وهو فى القصائد الخمس والخمسين التى يتألف منها الديوان يتعبد بالبيئة الجغرافية لهذه القارة العذراء ويصف طبيعتها الهائلة الخلابة تلك الطبيعة التى نرى فيها مزيجا من الصور البشرية والحيوانية الغريبة : هنود حمر يعيشون فى مجاهل غاباتها على هامش الحضارة ، وحيوانات ووحوش تسعى فى سهولها وغاباتها من فهود ونمور وتماسيح وثعابين ، وطيور متباينة الاشكال والالوان ، ونباتات واشجار لا تعرف الا فى هذه البلاد ٠

ويتألف الديوان من ثلاثة أقسام خصص كل منهالوصفاقليم من الاقاليم المناخية الكبرى التى تتألف منها كولومبيا : فالاول مخصص لوصف الغابة ، والثانى لقمم الجبال الشاهقة ، والثالث للسهول ، وهو يجرى وصفه على السنة طائفةمنالملاحين يمخرون على ظهر قاربهم النهر العريض الذى يوغل بهم داخل الغابة يتأملون منظرها العجيب ، ومن بعيد تبدو أسراب العقبان والصقور وهى قابعة ترمقهم على قمم الجبال ٠٠ وتبدو لنا فى هذه الاشعار مواهب ربيرا فى قوة الملاحظة ونفوذ النظرة فهو يلتقط لنا صورا سريعة متلاحقة : الطائر المنقض على الماء لكى يختطف منه سمكة ، والتمساح وهو متمدد يلتهم طعام صيده ، ومعالجة النمر فى أثناء اقتناصه ، وكلب الماء وهو يسبح فى النهر ، والصقور المحلقة من بعيد ، والفهد الباحث عن قوت يومه هنا وهناك ، وقطعان الظباء وهى راكضة هربا من الوحش المقترب المترصد ٠٠ هو شعر واقعى طبيعى نحس ونحن نقرؤه باننا نرى هذه الصور أمام أعيننا ونسمع أصواتها وجلبتها بآذاننا ونشم الروائح المنبعثة منها بانوفنا ، بل اننا نكاد نتحسسها بايدينا ، ومن أجمل مافيه تصوير انعكاسات الاضواء وحفيف الاشباح التى تبدو كما لو كانت تسعى من حولنا بخطواتها الوئيدة المتربصة ، ويمكن أن نر ىفى شعر ربيرا مدى الاثر الذى خلفه فيه روبن داريو زعيم المدرسة الحديثة سواء فى الاسلوب الغنائى ، أو فى الالفاظ الرنانة المصقولة او فى الموضوع الذى يدور حول تمجيد الطبيعة الامريكية والدعوةالى استكشاف قيمها الجمالية المخبوءة ٠

وانما تحدثنا عن شعر « ربيرا » ـ وليس الشعر من أغراض هذا المقال ـ لأنه مرتبط ارتباطا وثيقا بالأثر الوحيد الذى خلفه هذا الاديب فى ميدان القصة ، وهو رواية « الدوامة » فكلاهما مستمد من بيئة بلاده ، مصور لها ٠ فنحن نعرف أن ربيرا قضى فترة من حياته فى سهول كولومبيا وفى غاباتها الاستوائية حينما كان عضوا فى اللجنة التى درست أمر الحدود الفاصلة بين بلاده وفنزويلا ، ومن هنا كانت رواية « الدوامة » تعبيرا صادقا عن تجربة شخصيةعاشها المؤلف بنفسه فى هذه الطبيعة الوحشية الهائلة ٠

وبطل القصة هو « أرتورو كوبا » وهو شاب ذو شخصية قوية تجتذب اليها القارىء منذ اللحظات الاولى : فتى ملتهب الذكاء ، بعيد الطموح ، جرىء الى حد التهور ، رقيق الاحساس يكتب فكأنه ينظم شعرا تلقائيا لاتعمل فيه ، وهو مع ذا لكعنيف تنتابه صرعات من جنون تزيد من حدتها بيئة الغابة القاسية المتوحشة ، وهو متقلب هوائى حاد المزاج ، تتعاقب عليه أحوال من المكر والقسوة والرقة والرغبات الحسية والشطحاتالمتصوفة ٠٠ وقد رأى الكثيرون من النقاد أن فى شخصية بطل القصة ملامح كثيرة من طباع ربيرا نفسه ومقومات شخصيته بحيث يمكن أن تعتبر قصة « الدوامة » الى حد ما ضربا من ذلكالأدب الذى يعمد فيه المؤلف الى كتابة ترجمة حياته هو ٠

وتبدأ الرواية بخروج « أرتورو كوبا » من بوجوتا هاربا مع « أليسيا » الفتاة التى أحبته والتى ضحت بسمعتها وأهلها من أجله ، ويمضى الطريدان الى سهول كولومبيا ومراعيها الفسيحة حيث يقدر لهما الالتقاء برجل من أصحاب الضياع هناك هو « فيدل فرانكو » الذى يطمئن الى « كوبا » ويهبه صداقته ،

ويفكر هذا فى الاستقرار بهذه الأرض ، ويتفق مع صديقه الجديد على ان يصبح له شريكا فى أعمال الضيعه وتجارة الماشية ، ولكن هذه المشروعات لا تلبث أن تتحطم منذ أن قدم الى الضيعة رجل مشئوم هو « باربرا » ممثل احدى الشركات التى تقوم بجمع المطاط فى غابات « الفتشادا » : رجل أنيق الزى ، معسول الكلام ، ولكن الخبث والنفاق يطلان من عينيه وألفاظه ، ويسعى الرجل الى استمالة رجال المنطقة ورعاتها ممنيا اياهم بأنهار الذهب التى ستتفجر بين أيديهم اذا قبلوا العمل فى شركته ، ويرى « باربرا » أليسيا وجريسلدا – امرأة فيدل فرانكو – فتقعان منه موقع القبول ، ويدبر خطته للظفر بهما ، وتتاح له الفرصة حينما يغيب الرجلان عن الضيعة فى بعض شئونهما ، فيتمكن من اختطاف المرأتين والتغرير بعدد من الرعاة الفقراء ، ويحمل الجميع معه على مركب يشق به النهر الى غابات « الفتشادا » ، ولا يكفيه مافعل حتى يرتكب جريمة قتل ثم يتهم بها الرجلين بعد أن يستشهد ببعض أعوانه .

ولايعلم الرجلان بالنبأ حتى يبدءا الرحلة الطويلة عبر الانهار العريضة والغابات الهائلة لمطاردة ذلك الخبيث والثأر منه ، ويخترقان فى خلال تلك الرحلة منطقة الغابات التى يسكنها الهنود الحمر ، ويتعرضان لكثير من المهالك ،ويعملان فى مختلف المهن حتى انهما ينضمان الى ذلك الجيش البائس من العاملين فى جمع المطاط ، ويصف لنا أرتورو كوبا خلال تجاربه تلك الحياة التعسة التى يحياها هؤلاء العمال ممن باعهم باربرا لزبانية شركة المطاط كما تباع الماشية والسلع ، ان هؤلاء الرجال يقضون اليوم كله متوثبين على أشجار الغابة ليضربوا قشورها بخناجرهم حتى تسيل منها تلك المادة اللزجة البيضاء التى لاتلبث أن تتحول الى كتل المطاط ، لتؤول بعد ذلك الى جيوب مديرى الشركة تملؤها بالذهب والى كروشهم تنفخها بالشحم ، **بينما لاتدفع الشركة للعمال اجرا قليلا أو كثيرا** وانما توزع عليهم غذاء من دقيق يستخرج من بعض جذور الشجر ودرن الأرض ليمسكوا رمقهم ولا يكادون .

ويصل « ركب الانتقام » بعد مغامرات فظيعة هائلة الى«النهر الأسود» ، وأخيرا يلتقى كوبا بغريمه باربرا وهو جالس عاريا الى شاطىء النهر القاتم ، ويصطدم الرجلان فى صراع عنيف مرير ينتهى بان يقبض كوبا على رقبة الرجل ولايزال كذلك حتى يقذف به فى الماء .. وهنا يرى منظر رهيب : ملايين من أسماك « الكاريبى » الصغيرة المفترسة وهى تنقض على جسد الرجل الجريح ، فتلتقم لحمه قطعة قطعة ، وتحيله فى ثوان الى هيكل من العظام البيضاء !

ويحاول الركب العودة مرة أخرى الى السهول عبر الغابات السود ، ولكنهم يضلون الطريق ، ولا تفلح الجهود التى بذلت فى العثور عليهم .. « لقد ابتلعتهم الغابة » كما قال القنصل الذى كلف بالبحث عنهم ..

وهكذا ، تنتهى قصة « الدوامة » التى تصور لنا بيئة كولومبيا تصويرا حيا صادقا : سهولها وغاباتها ، نباتهاوحيوانها ثم نماذج البشر التى تضطرب فيها من هنود الى رعاة الى عمال فى الغابات الى رأسماليين ومغامرين لاخلاق لهم ، والرواية الى جانب ذلك كله صرخة اصلاحية ودعوة لانصاف العمال من بطر الرأسماليين وقسوتهم ، وهى قسوة يردها الكاتب الى بيئة الغابة التى يتحول البشر فيها الى ضروب من الوحوش الضارية **« ان أشجار الغابة التى لانزال نطعن جلودها ونريق دماءها البيضاء لابد أن تنظر الى البشر الذين يقتحمون هيكلها المقدس نظرة عداء وكراهية ، وهى من أجل ذلك لاتلبث أن توقع بنا انتقامها الرهيب فى عاجل أو آجل ! »**

والقصة تنتمى الى هذا الاتباه الحديث الذى كان « روبن داريو » هو أول من رفع رايته : **هى واقعية مستمدة من صميم الحياة ، ولكن مؤلفها شاعر ، وهو لايستطيع التحلل من شعره حتى اذا كتب نثرا** . ولهذا فاننا نرى عليها طابعا غنائيا يشيع فى كل عباراتها ، وقد كان هذا مما أخذه بعض النقاد عليها ، ولكن الحقيقة هى أن ذلك مما سما بهذه الرواية وجعل منها مزيجا عجيبا معجزا من الصدق الخالص والحرارة المشبوبة ، وهو أمر لاتقتدر عليه الا يد فنان مبدع .

٥ – رومولو جايبجوس (١٨٨٤ – ؟) :

ولد رومولو جاييجوس فريرى فى كاراكاس سنة ١٨٨٤ ،وهو لايزال حيا حتى اليوم ، وقد سبق أن أوردنا ترجمة حياته وتحدثنا عن انتاجه فى الميدان القصصى فى معرض قصة قصيرة نشرنا ترجمة لها على صفحات هذه المجلة (١)

ويعتبر رومولو جاييجوس اليوم أعظم قصصى فى أمريكا اللاتينية ، وانتاجه الغزير فى هذا الميدان لايمثل بلاده –فنزويلا – فحسب ، بل هو رمز تتركز فيه حياة القارة الامريكيه الناطقة بالأسبانية من المكسيك الى الأرجنتين ، وهو لم يترك مشكلة من مشاكل هذه القارة لم يعالجها فى رواياته وقصصه ولا بيئة من بيئاتها لم يصورها تصويرا واقعيا بديعا فى مهارة تدل على رسوخ قدمه ودقة ملاحظاته ، وبراعته فى رسم الشخصيات وتحليل مايضطرب فى نفسياتها من عواطف وانفعالات ونوازع شريرة ، هذا مع جمال الاسلوب واشراقه ، وثروة لغوية تسمح له بالتعبير عن كل دقيقة ، حتى ان كبار الأدباء والنقاد الأسبان كثيرا مايبدون عجبهم واعجابهم لهذا الغنى اللغوى العظيم الذى لايتيسر لكثير من أدباء اسبانيا نفسها .

ونحن نرى فى قصص رومولو جاييجوس تصويرا لبيئة فنزويلا المتنوعة التى تضم فى رقعتها الهائلة كل الوان الطبيعة والحياة التى تموج بها القارة الأمريكية : **نراه يصور السهول والمراعى الفسيحة وأهلها وعاداتهم وتقاليدهم وأمثالهم وخرافاتهم ومجتمعهم فى قصتيه : ((السيدة باربارا)) و ((كانتا كلارو)) والغابات الاستوائية وحياة قاطنيها من جامعى المطاط وعمال المناجم فى قصة ((كنايما)) ، وحقول البترول الواقعة فى ماراكايبو (شمال فنزويلا) فى قصة (على هذه الارض نفسها) ومشكلة التفرقة العنصرية وحياة الزنوج فى حقول الكاكاو وما يتصل بذلك من آثار على المجتمع الامريكى فى قصة (مسكين هذا الاسود) ، ويعرض لنا صورة من كفاح كوبا وشبابها المتحمس المتحرر فى سبيل التخلص من الطغيان فى قصة (قش فى مهب الريح)**

ان هذا الكاتب الفذ الذى أوصله أدبه الى رياسة جمهورية بلاده والذى أتاح له فنه مكانة جليلة فى نفوس أهل القارة الأمريكية كلها لم يدع صغيرة ولا كبيرة من حياة الناس هناك الا ضرب فيها بسهم ، ولهذا فان الحديث عنه يحتاج الى تفصيل واسع لا تفى به هذه العجالة ، وتعتبر روايته ((السيدة باربارا)) قمة انتاجه فى ميدان القصة الطويلة ، وقد أفردها كثير من

(١) انظر محمود على مكى : « رد اعتبار » بقلم الكاتب الفنزويلى رومولو جاييجوس – المجلة العدد ٨٣ – نوفمبر ١٩٦٣ ص ٧٥ – ٨١ .

النقاد والأدباء فى مختلف أنحاء العالم الأمريكى والأوربى بالدراسة والبحث ، وانها لجديرة حقا بذلك ، فهى تعد معجزة فنية ومرآة لعالم أمريكا الناطق بالاسبانية (١) .

٦ - ادواردو باريوس (١٨٨٤ - ؟) :

ونختم الحديث بالكلام عن هذا الكاتب الشيلى المعاصر الذى يعتبر من ذوى الاتجاه المميز فى تاريخ الأدب القصصى فى أمريكا اللاتينية .

ولد ادوارد باريوس هتفالكر فى فالبارايبو « شيلى » سنة ١٨٨٤ من أب شيلى وأم من بيرو وان كانت ألمانية الاصل، وتوفى ابوه وله من العمر خمس سنين . فرحل لكى يعيش مع أمه فى مدينة ليما (عاصمة بيرو) ، ثم رجع الى سنتياجو (عاصمة شيلى)حيث نال قسطا من التعليم ، ثم التحق بالمدرسة العسكرية بمساعدة جده ، غير أنه هجر دراسته لعزوفه عن مهنة حمل السلاح ، وبدأ منذ ذلك الوقت حياة جوالة هائمة متنقلا بين مهنة وأخرى وبين بلد وبلد ، فهو مرة موظف فى احدى شركات النترات فى شيلى ، ومرة أخرى وكيل لاحدى شركات المطاط فى بيرو ... واستقر أخيرا فى عاصمة بلاده « سنتياجو » ، واشتغل بالأدب منذ سنة ١٩٠٧ حينما أصدر أول كتبه ، وسطع نجمه فى ميدان الحياة العامة فى الفترة التى ولى فيها كارلوس ايبانيث رياسة جمهورية شيلى (بين سنتى ١٩٢٥ و ١٩٣١) حينما اصبح وزيرا للتربية والتعليم ثم مديرا للمكتبة الوطنية وهو لا يزال حيا آليوم .

وليس هناك أثر أدبى جيد فى ميدان القصة الا وعمد فيه الكاتب الى وصف نفسيات اشخاص الروايه وعالج تحليلها بقدر يتفاوت فى التفصيل والدقة ، ولكن الاغراق فى هذا التحليل فن قديم يتضح لنا بصورة خاصة فى الروايات التى تقوم على المذكرات اليوميه أو المراسلات أو الاعترافات . ونحن نرى مظاهر لهذا الادب منذ « اعترافات القديس أغسطين » الى عصر المدرسة الرومانسية فى القرن التاسع عشر . ولنذكر من أمثلته رواية «أدولف» لبنيامين كونستانت ١٨١٦ ، و « دومينيك » لاوجين فورمنتان (١٨٦٣) ، و (مذكرات عن عالم القبور) لدوستويفسكى .

وقد كان الاتجاه الطبيعى الذى يتعبد بالبيئة ويعتد بالواقعية الى أقصى حدودها يبدو فى الظاهر معارضا فى هذا الاتجاه الى التحليل النفسى . ولكن الكاتب الفرنسى بول بورجيه اثبت أنه لاتعارض بين الاتجاهين ، ونزع هو فى قصصه الى **«وصف مظاهر الحياة الباطنة التى تعتمل فى داخل النفس الانسانية »** وهذا الاديب هو الذى نادى بفكرة تقوم على أن فى باطن كل حى بشرى أناسا عديدين يضطربون ويصطرعون ، وهذه الفكرة هى التى نبع منها فن ادواردو باريوس القصصى والتى غلبت على كل انتاجه الروائى .

وسنعرض هنا لثلاث من رواياته يتضح فيها هذا الاتجاه : أولها رواية (الطفل الذى جن غراما (سنة ١٩١٥) ،وموضوعها هو طفل صغير متوقد الذكاء مرهف الحساسية مبكر فى النضج العقلى والعاطفى ، وهو يكتب مذكراته الخاصة التى يعبر فيها عن حياته الباطنة العميقة ، ثم يخفى هذه الأوراق تحت بساط غرفته ، والمؤلف يزعم عثوره على تلك المذكرات واقتصاره على نشرها كما هى ، ونحن نرى الطفل فيها يعرض لنا افكاره واحاسيسه فى دقة بالغة ، ويسجل لنا مايعرض له من ذلك خلال فترات ارقه ، وهو من أجل هذا يحب العزلة فى وسط الظلام على سريره ، ثم يترك لخياله العنان يمضى به بين أحلام الحب والسعادة ، وآلام الحرقة والدموع ، ولنسمع الطفل الصغير يقول لنا فى أول مذكراته : **« اننى أختار لنفسى ركنا فى الغرفة بين المائدة الصغيرة المطعمة بالصدف والحائط الذى يؤدى الى قاعة الاستقبال الصغيرة . وفى هذا الركن أخفى مذكراتى تحت بساط الحجرة ، وهناك يعجبنى المكوث فى صمت أعد خيوط الورق الملصق على الجدار ، واطرف بعينى كما تفعل « انخيلكا » واضحك كما تضحك ، وأجيب على أسئلتى بما كنت أود أن تجيبنى هى عليها لو اننى قمت بمساءلتها واناأعد مشروعاتى للمستقبل .. لست أدرى لماذا أحب هذا الركن من الدار وكل ما احتوى عليه ، لست أدرى لماذا لا أريد أبدا بديلا بهذه المائدة المجاورة لسريرى والتى طعمت عليها بالصدف صورة طاووس . اننى أعرف من الذاكرة عدد قطع الصدف التى استخدمت فى هذه الصورة .. لقد سقطت منها واحدة لا أدرى أين ، وبقيت اثنتان وثلاثون ، ولكن الذى لايعجبنى هو عين هذا الطاووس ، فهو يبدو كما لو كانت عينا بشرية ، ولهذا فانه يبعث الخوف فى نفسى كلما نظرت اليه ، وما أكثر ماحملنى ذلك على أن أمر عليها بقلمى الرصاص حتى أكسر من حدة نظرتها الشاخصة المخيفة »** .

وتمضى مذكرات الطفل فى حديث طويل يخاطب به نفسه ويصف فى لهجة ساذجة كل مايعتمل فى نفسه من عاطفة ازاء حبيبته « انخيلكا » ، ويصور لنا مراحل هذا الحب الذى يؤدى به الى أزمة عصبية عنيفة ، ثم ينتهى به الى الجنون .

والقصة الثانيه هى (اخونا الجحش) وهى قصة مثل سابقتها مأخوذة من مذكرات زعم المؤلف انه عثر عليها فى مخطوط قديم كان يسجل فيه ذكرياته راهب فرانسسكانى يدعى « الأخ لاثارو » ، ويقص علينا هذا الراهب ذلك الصراع الذى يضطرب فى باطن روحه وهو فى العام السابع من عكوفه على الرهبنة . لقد كان « الأخ لاثارو » قبل اختياره الانخراط فى هذه الحياة شابا عاطفيا نزاعا الى الحب فى صورتيه : الحسية والصوفية ، ولكنه الآن بحكم منصبه ينبغى أن يكون عصيا على كل اغراء دنيوى . غير أن هذا الاغراء يلاحقه فى صورة امرأة يراها فى الدير .. وفى الطريق .. بل فى كل مكان . انها صورة طبق الاصل من تلك المرأة التى هام بها حبا منذ سبع سنوات مضت والتى أدى به غرامها الفاشل الى العزوف عن العالم وايثار حياة الرهبنة ، ولكنها ليست هى بغير شك ،فهى تبدو كأن الزمن لم يمر عليها على الاطلاق اذ تبدو فى الثالثة والعشرين كما كان عمر تلك المرأة التى هام بحبها من قبل . ومن هنا تعاوده ذكريات غرامه الأول وتلح عليه الحاحا يكاد يفقده عقله . وهو لايملك نفسه من الاقتراب منها والتحدث اليها ثم لقائها فى خارج الدير ، وهو يحاول نسيانها ولكنه لايستطيع اذ يبدو كأن هناك قوة خفية طاغية تجذبه اليها على الرغم منه ، وينال منه هذا الصراع الذى ثار فى صدره فجأة كأنه بركان ، فيصيبه المرض ..

ويلاحظ ما حل به زميل له فى الدير هو « الأخ روفينو » فيحاول انقاذه مما كاد يتردى فيه .. ان « روفينو » هذا شخصية غريبة فى عالم الزهد والتنسك ، فهو رجل عالج نفسه وقهر غرائزها ونزعاتها على صورة تستثير الاعجاب ، وقد بلغ فى رياضاته الروحية درجة لاتتوفر الا فى قلة من الرهبان العباد حتى ان الناس هناك يعتبرونه من القديسين : هو ناسك

---

(١) فرغ كاتب هذه السطور من ترجم هذه الرواية واعدادها للنشر ، وستصدر قريبا - المترجم

جمع بين العبادة والعمل وله فى ذلك أخبار هى أشبه بالمعجزات: فهو قد عود القطط والفيران على الاكل من طبق واحد ،ويشفى الحيوانات من أمراضها المستعصية ، ويشفق على سوس الخشب فيخرجه من حيث تسرب حريصا على ألا يقتله ، ويعيد البصر الى امرأة عجوز عمياء ، ولكنه مع ذلك يجد فى قرارة نفسه أيضا اغراء الجسد ، والجسد على حد تعبيره هو « أخونا الجحش » الذى يكمن فى داخل كل انسان . وتعتمل فى نفس هذا الراهب تلك الأزمة النفسية التى تواجه صاحبه « الأخ لاثارو » . ولا يجد راحة لنفسه من ذلك العذاب ، وأخيرا يبوح بسره لراهب غريب يقدم الى الدير ، فيقول له هذا ان علة بلائه الحقيقية هى مايراه من اجلال الناس له وارتفاعهم به الى حد التقديس ، ففى ذلك مدخل للاعجاب بنفسه والزهو بما هيأ الله له ، ونذير ببدء انقياد روحه لتيار الغرور ، وهو مايؤدى بأرواح المتعبدين الى التحدر فى هوة الضلال ، ويفضى اليه الراهب الغريب لروفينو بوسيلة الخلاص : التجرد الخالص من الزهو والاعجاب والعمل على اذلال نفسه ماوسعه الاذلال حتى لاتعود فيها مسكة من الكبرياء ، ويعمل روفينو باشارة نصيحه ، ويسعى الى التكفير عن خطيئته أبلغ تكفير ، فلا يرى طريقا الى التوبه الا اذا حطم الهالة من القداسة التى كانت تتوج راسه ونال احتقار الناس أجمعين ، ويدبر الراهب خطته ،وبعد أيام تأتى امرأة شابة لكى تدلى اليه باعترافها ، فيهجم عليها هجوم من ينوى الاعتداء والعبث بها ، ويلقى مصرعه بعد أن أصبح فى نظر الناس جميعا رجلا منحل الخلق يتخذ الرهبنة والعبادة ستارا يلقيه على باطن فاسد شرير ، وهكذا تنتهى حياته بعد أن يصل الى أعلى درجة من اذلال نفسه أمام البشر .

وتؤدى هذه التجربة التى كان « الأخ لاثارو » يعرف سرها كله الى أن تهز نفسه فى قوة ، فيعترف أمام رؤسائه فى سلك الرهبنة بالحقيقة الكاملة حول مافعله زميله « روفينو » وانه ليس كما يتصور الناس ، ثم يطلب نقله من هذا الدير الى غيره بعد أن شفى من غرام تلك المراة التى كادت تنتهى به الى خيانة ضميره ورسالته .

وأما الرواية الثالثة فهى «رجال فى رجل» — ١٩٥٠ — وهى قمة انتاجه الروائى ، ونحن نرى حتى فى عنوانها نفسه تكرارا لتلك العبارة المأثورة عن الاديب الفرنسى بول بورجيه وهى «تعدد الذات» وهى قصة يصل فيها التحليل النفسى الى أوجه ، فنحن نرى هنا رجلا متزوجا يعيش مع امرأته «بياتريث» وابنه الصغير « شارلى » حياة مستقرة عادية رتيبة ، ولكن الرجل يشك فى وفاء زوجته له وفى محافظتها على شرفه ، وليس فى القصة أحداث ولا وصف ، حتى ان المرأة نفسها لانكاد نجد لها صورة حسية مميزة ، وانما هم الكاتب هنا هو أن يصف لنا الأفكار التى تعتمل فى نفس الزوج فتذهب بها وتجىء ، ان الروح الانسانية غنية بالمشاعر الداخلية الباطنة التى تشبه بحرا متلاطم الأمواج تتسرب لججه وتصطرع فى باطن الارض . وليس للمرء شخصية ثابتة متحددة المعالم ، بل هى شخصيات كثيرة متضاربة يتقمص الرجل منها فى ردود فعله وأعماله هذه مرة وتلك أخرى ، ومن هذه الشخصيات المختلفة النفس البشرية الواحدة يجرد المؤلف أشخاصا متغايرين يسميهم بأسمائهم :
« خوان » الرجل العاقل الرصين ، و « رافائيل » الفيور الثائر ، و « فرناندو » العاطفى الملتهب ، « وخورخى » الحالم ذو الخيال البعيد ، و « فرانسسكو » المتدين العابد ،و «لويس» المقبل على لذة الجسد الحسية ، و «ماوريسيو » الرجل العملى المادى الذى يسخر من المثل ويهزأ بالقيم ..

كل هؤلاء تتالف منهم شخصية رجل واحد ، والرواية كلها حوار مستمر بين هؤلاء الرجال الذين اجتمعوا فى « الرجل » بطل الرواية ، هم يتناقشون ويقلبون الامر على وجوهه ويحاولون تبين الحقيقة : ترى هذه الزوجة وفية حقا لزوجها ، أم انها وصمت شرفه ولطخته ؟! ان هناك ظواهر تلقى الشك فى نفس الرجل : فهو يرى فى طباع ابنه الوحيد « شارلى » صورة حية لشخص آخر كان صديقا للاسرة وان كانت ملامح وجهه لا تدل على شىء فهى تكاد تتطابق مع ملامح وجه امه . ويظل الزوج فى حيرة وعذاب ، فالشك يعتمل فى نفسه ولكنه لا يملك دليلا على خيانة زوجته له ، ولكن حدثا خارجا عنه لايلبث ان يسعر فى نفسه نار الشكوك والريب من جديد : ان هذا الصديق — الذى كانت نفسه تهجس بأن زوجته قد خانته معه — يموت فجاة بعد أن يترك دليلا على أن الطفل لم يكن الا ابنا لصديق الاسرة المتوفى ؟

انه لا يستطيع أن يؤكد ولا أن ينفى ، ولكن العلاقة بينه وبين امرأته تفتر على اية حال ، ويزيد من حدة هذه الازمة ظهور شخصية رابعة على مسرح البيت ، هى « تشيلا » صديقة زوجته وتقوم علاقة بينه وبين هذه المراة ، ولكن الزوجة تكتشف ذلك اخيرا ، وهكذا تثور العاصفة فى البيت الذى تلوح على ظاهره السعادة . وتنتهى الروايه بخروج هذه الصديقة من بيت الاسرة، ولكن الشكوك ما زالت ماثلة فى البيت تملأ جوه ، على الرغم من عودة الرجل الى زوجته وقبوله الحياة معها ، فابنهما الطفل الذى لم يتاكد الرجل بعد من صحة بنوته له هو الذى يعيد بينهما الوئام .. وان كان وئاما قلقا غير مستقر ، فان الحقيقة لم تنكشف فى النهاية على أية صورة !

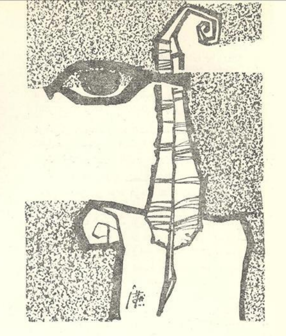
***

هذا عرض سريع لشخصيات بعض كبار كتاب القصة فى أمريكا اللاتينية فى العصر الحديث ولنماذج من انتاجهم ، ويطول بنا الامر لو تتبعنا أدباء هذا العالم الجديد وماقدموه الينا فى ميدان الفن القصصى مما وصل الى درجة سامية من الجودة والنضج . وان فى تجارب هؤلاء ما قد يكون عونا لنا فى نهضتنا الادبية الحديثة على متابعة تيارات الفكر فى هذه القارة الناهضة التى نحس بكثير من المشابه التى تربطها بعالمنا العربى الفتى ربطا محكما وثيقا .



ارسكين كالدويل

بقلم
سيد جاد



عندما يقرأ الانسان (**طريق التبغ**) و (**قطعة أرض الله الصغيرة**) وعشرات الروايات والقصص القصيرة التى كتبها الكاتب الامريكى ارسكين كالدويل يجد نفسه أمام عالم فريد يمتاز بالصور الحادة الجريئة للحياة ، ويلمس قسوة المجتمع الامريكى ، وخاصة فى الجنوب الزراعى ، فى محاولته الابقاء على نظام اجتماعى فاسد ، ويرى فقراء البيض والزنوج وهم يطحنون تحت رحى الظروف الاقتصادية الساحقة دون ان يفقدوا مع ذلك الامل فى مجتمع افضل • وقد يصدم القارىء بما فى هذه القصص والروايات من تصوير حاد للحياة المنحطة فى المدن الريفية الصغيرة ، لبشاعة الأوضاع فى المناطق الزراعية ولبعض الأحداث والشخصيات المتطرفة • ولكنه لا يملك الا الاقتناع بوجودها ، وبنبضها بالحياة ، ولايملك الا ان يعيش مع هذه الشخصيات آلامها وآمالها ، ويلمس مأساتها حتى من خلال الروح الفكاهية التى يغلف بها كالدويل معظم قصصه • ويخرج القارىء فى النهاية من القصة وقد تركت فى نفسه بفضل دلالتها وتكتيكها أثرا لاينمحى •

ان تهيئة المرء لان يطل على مثل هذا العالم ،وان يشهد هذه الشخصيات المليئة بالحياة وان يعيش هذه الاحداث ذات المغزى أمر بالغ المتعة • ولكن هناك أمرا لايقل عنه متعة ، بل يزيد من متعتنا الفنية بهذا العالم ويعمق من رؤيتنا له، ذلك هو معرفة ظروف الكاتب نفسه ، ومشاهدة عملية الخلق نفسها ، ورؤية ماوراء العمل الفنى من نضال **(من أجل وضع مشاعر الحياة وروحها فى كلمات على الورق)**

وقد قام ارسكين كالدويل نفسه بكتابة هذا الكتاب بعنوان (**سمها خبرة**) عن تجربته الخاصة فى الكتابة ، وعن الظروف التى أثرت فى كتاباته ، وعن المعاناة التى لقيها من أجل التعبير حتى استطاع فى النهاية ان يخلق هذا العالم الملىء بالصور الواقعية الجريئة •

ان كالدويل ينتمى الى فترة ماقبل الحرب العالمية الثانية مع وليم ساروبان وشتاينبك وجيمس فاريل، ويشترك معهم فى الرؤية الواعية لظروف الحياة التى عاشها الشعب الامريكى خصوصا فى فترة الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٢٩ وما بعدها •

وقد ولد ارسكين كالدويل فى ١٧ ديسمبر عام ١٩٠٣ فى كويتا بولاية جورجيا ••وكان والده قسيسا متواضع الحال •وعاش وتربى بين فقراء البيض والزنوج ، وقد تمرس ارسكين بالحياة العملية منذ طفولته • كان يبيع الصحف وهو تلميذ صغير فى المدارس الابتدائية ، وعندما بلغ سن

الخامسة عشرة فى عام ١٩١٨ انتقل مع والديه الى جيفرسون بولاية جورجيا والتحق بالمدرسة العليا بها ، وأثناء دراسته بهذه المدرسة وجد ان بعض الطلبة الكبار يعملون نصف الوقت فى معصرة لزيت بذرة القطن فتقدم للعمل بهذه المعصرة ، واشتغل فى النوبة الليلية التى تبدأ من الحادية عشرة مساء حتى السابعة والنصف صباحا .. وكانت هناك نصف ساعة لتناول العشاء من الثانية والنصف الى الثالثة صباحا . وقد تلقى كالدويل دروسه الاولى فى الحياة من هذه المعصرة . كان يوجد بها عادة من عشرة إلى اثنى عشرعاملا بينهم طالب أو طالبان من المدرسة العليا وثلاثة أو اربعة من الزنوج . يقول كالدويل

لم يكن يحدث شيء فى البلدة أو فى الضواحى المجاورة الا ويعرفه كل منا بتفاصيله داخل المعصرة . كنا نناقش أثناء الليل بحرية وبصراحة كل شيء : المنازعات العائلية ، ميلاد الأطفال غير الشرعيين ، حوادث الموت الغامضة ، المشاجرات العنيفة ، أخبار الهجرة ، والخيانات ، وفضائح العلاقات الغرامية . وكان يشترك فى المناقشة البيض والزنوج على السواء . كنا نعمل جنبا الى جنب ، ونتناول وجبة العشاء معا فى الصباح الباكر على جانب شريط السكة الحديد عندما يكون الجو رائقا أو فى حجرة الغلايات فى الليالى المطيرة ، ومن هنا لم يكن ثمة مجال للتفرقة العنصرية فى هذه المعصرة . كان كل واحد منا سواء كان أبيض أو أسود يعبر عن رأيه وعما يحبه أو يكرهه فى أى موضوع كما يشاء .

وزاول كالدويل كثيرا من الاعمال غير عمله فى هذه المعصرة .. اشتغل جامعا للقطن واشتغل جرسونا وطباخا .. وسائقا .. وحارسا فى احدى حانات القمار .. وليس كالدويل فريدا فى هذه الناحية ، فالواقع ان معظم الكتاب الامريكيين قد تمرسوا بالحياة ايضا وزاولوا شتى المهن العملية .. وكان لهذه الخبرات فى كتاباتهم أكبر الأثر .

وهناك سمة اخرى فى كالدويل تتصل بتمرسه بالحياة وتعلمه منها مباشرة .. تلك هى حبه الجارف للتنقل والترحال وعدم الاستقرار فى مكان واحد .. وقد لازمته هذه الصفة طوال حياته .. يقول كالدويل :

كان القلق والرغبة فى التجول ، والحاجة التى لا تقاوم للذهاب الى أى مكان تحول دائما بينى وبين الشعور بالرضا زمنا طويلا فى مكان واحد . عندما كنا نعيش فى كارولينا الجنوبية وكان عمرى ست سنوات غادرت البيت لأول مرة . هربت وقضيت نهارا وشطرا من الليل بعيدا عن منزلنا حتى تمكن والدى من العثور على فى أحد الاصطبلات العامة . وعندما كنت فى التاسعة ابيع الجرائد بعد الظهر ركبت ذات ليلة قطار الركاب المسافر الى أوهايو ومعى حزمة من الجرائد . وقبض على الكمسارى وامرنى بعدم العودة الى ركوب القطار لبيع الجرائد . وكلما كبرت اصبح من الصعب على الاستقرار فى مكان واحد طويلا .

كنت غالبا ما اسائل نفسى : ترى ماذايعمل الناس فى هذه اللحظة فى مكان آخر من امريكا ، فى مئات القرى والمدن الصغيرة ، فى الارياف وفى المدن الكبيرة ، واجدنى أود الذهاب الى هذه الأماكن لاكتشف ذلك بنفسى .

وفى صيف عام ١٩١٩ كان كالدويل يقود سيارة تطوف بطبيب على المرضى المتناثرين فى البلدة وفى الانحاء القريبة والبعيدة ،وكان يقوم بجولات تستغرق اليوم بأكمله يقطع فيها الكثير من الاميال ، متخطيا القنوات صاعدا التلال ، قاطعا مسافات كبيرة من جيفرسون وبيرك وجلاسكوك . ولم يكن يتلقى اجرا عن قيادة السيارة ، ولم يتوقع ان يأخذ اجرا ، انما كان كل همه حينئذ هو ان يعرف كيف يعيش الناس فى الريف ، وكان سعيدا بهذه الفرصة التى أتيحت له .

وفى اوقات اخرى من ذلك الصيف كان والده القسيس يأخذه معه اثناء تجواله بين القرى لزيارة اعضاء كنيسته ورعاية الفقراء . ولاحظ كالدويل ان هناك نمطا واحدا مشتركا من الحياة فى بيوت هؤلاء الفلاحين الذين يزرعون القطن . وكان التبغ يزرع قبل ذلك بكميات وفيرة فى نفس هذه الأرض ، وكانت لاتزال هناك بعض طرق التبغ المهجورة فى هذه المنطقة ولاحظ كالدويل التناقض الكبير بين الرفاهية النسبية التى يعيش فيها معظم الملاك فى المدن القريبة مثل واينسبورو ولويزفيل وبين الفقر المدقع الذى يعيش فيه الفلاحون فى الريف . ويقول كالدويل :

لم نكن نحن أنفسنا من الاغنياء ، ولكن معظم الناس الذين رأيتهم اثناء تجوالى كانوا يعيشون فى مستوى اقتصادى اقل منا كثيرا . لم يحدث أن جعنا ابدا ، ولكن كثيرا ماكنت لااجد الطعام الذى أحب ان آكله ، فى حين كان هناك أناس كثيرون حولنا يجوعون دون شك عاما بعد عام .

ظل كالدويل عامين فى المدرسة العليا بمقاطعة جيفرسون . ولكنه ضاق بالدراسة وضاق بالافق المحدود فى ولاية جورجيا الشرقية واراد ان يعلم المزيد عن العالم الذى وراءها ، فترك الدراسة بهذه المدرسة العليا والتحق بكلية ارسكين بديووست بكارولينا الجنوبية . وكانت هذه هى تجربته الاولى فى الاقامة بعيدا عن العائلة وعن المنزل ، ولم يكن قد بلغ السابعة عشرة من عمره بعد . وقد احب كالدويل الحرية النسبية التى وجدها فى حياة الكلية ،ولكنه شعر بالتعاسة لأنه يضيع وقتا طويلا من حياته من اجل التعليم فى هذه المنطقة المحدودة . فكان ينطلق فى نهاية الاسبوع الى اى مكان يستطيع الذهاب اليه .ووجد

ان أوفر طريقة للانتقال من ديووست الى اىجهة أخرى ان يتسلق قطار البضائع يوم الجمعة او ليلة السبت ويظل راكبا القطار الى اقصى مكان يمكنان يصل اليه فى الصباح • وكان يذهب عـــادة الى جرينفيل او سبارتنبرج ، أو اندرسون ،اوجرينوود أو كلومبيا ، ويعود الى ديووست فى قطار بضائع ليلة الاحد أو يوم الاثنين فى الصباح الباكر •

ولم يصبر كالدويل ايضا على الدراسة فى هذه الكلية فقرر ان ينطلق الى العالم العريض • كان يفضل دائما الدخول فى معترك الحياة والتنقل والتجوال وحياة التشرد وعدم الاستقــرار على حياة المعاهد والكليات والشهادات الجامعية •ويقول كالدويل فى بداية كتابه «**سمها خبرة**» :

ان أهم الدروس التى تعلمتها فى تلك الســنوات الاولى ان الحياة نفسها افضل معلم • سمها خبــرة اذا شئت ، ولكن مهما كان اسمها ، فاننى ظلت منذ ذلك الحين ابحث عنها •

غير ان هذا لايعنى انه لم يستفد من دراساته بالمعاهد والجامعات ، فالواقع ان دراساته ايضا كان لها أثر كبير فى كتاباته • كان يهتم بمواد دون أخرى ، كان يهتم بالمواد التى يشعر بحاسته الفنية انها تفيده فى الطريق الذى اختطه لنفسه• وقد التحق فى سبتمبر عام ١٩٢٢ بجامعة فرجينيا وان لم يتخرج منها ايضا ، وكانت أهم المواد التى تثيراهتمامهاثناء دراسته بها هى اللغة الانجليزية وعلم الاجتماع • ان اهتمامه باللغة يفسر لنا فيما بعد اسلوب كالدويل ، ان كالدويل لم يتوصل الى هذاالاسلوب الذى يبدو بسيطا للقارىء الا بعد دراســـة طويلة للغة ، وكان يجهد نفسه ويكتب ويعيد كتابة ما كتب أحيانا اثنتى عشرة مرة منأجل التوصل الى هذه البساطة فى الأسلوب ، وكانيحتفظفى منزله بعد ذلك بثلاث نسخ من قاموس ويبستر فىنفس الوقت •

كما افادته دراسته لعلم الاجتماع حيث كان يقوم بزيارات ميدانية للمستشفيات الحكوميــة وبيوت الفقراء والمؤسسات التى تقوم بالرعــاية الاجتماعية ، وكان يكتب عما يرى • كان فىالبداية يكتب تقــارير واقعية عن حقائق ولكنــــه بالتدريج بدأ يستخدم نفس المادة كايحاءباستكشات وقصص قصيرة ، وسرعان ما اصبحت الكتــــابة بالنسبة اليه لذة فائقة تستغرقه تماما •

وكان بعض الطلبة قد اصدروا كتبا وكانهناك صديق له اسمه جوردون لويس يملــك مكتبـــة وعده بنشرأى كتاب يكتبه اذارأى فيهمايستحق النشر • وفى هذه الفترة كان كالدويل يتغيــب احيانا اياما طويلة عن الجامعة فى سبيل البحثعن طريقة للكتابة ، وهو يقول فى هذا الصدد :(**كنت اعرف انى اريد ان أكتب ، وما الذى اريد اناكتب عنه • كنت اريد ان اكتب عن الناس الذينعرفتهم كذا يعيشون ويتحركون ويتكامون فعلا •**)

ثم نصل الى فترة هامة من حياة ارسين كالدويل وهى وان كانت قصيرة الا انها كانت ذات اثــر كبير فى كتاباته بعد ذلك •• تلك هى فـــترة اشتغاله بالصحافة فى جريدة (جورنال اتلانتــا) ففى ربيع عام ١٩٢٥ ـ وكان يبلغ من العمرواحدا وعشرين عاما ترك جامعة فرجينيا قبل التخــرج

بعامين ، وغـــادر شالوتزفيــل وســافــــر الى جورجيا حيث التحق بهذه الصحيفة •• ويقــول كالدويل :

لم يكن لدى طموح فى ان أجعل الصحافة مهنتى فى الحياة ، ولكن عمل الصحافة هو الكتابة ، وكانت الكتابة هى الشيء الـذى كنت اريد ان تعلمه • كان هناك الكثير مما اتعلمه من الصحافة حول كتابة قصة خبرية بسيطة . كان على قبل كل شيء ان اتخلى عن طريقة الاسهاب فى الكلمات التى كنتاتبعها فى الكتابة من قبل . وكان على ان اكتسب مهارة فى كتــابة ما كان يعتبره المحرر « هنتربل » مادة اخبارية صالحة للقراءة • كان يطلب منى ان اختصر الخبر الى النصف ، وكانت هذه طريقة واقعية لتعلم الكتابة ، تختلف تماما عن اى طريقة اخرى تعلمتها فى اى مكان .

وقد سئل كالدويل : هل العمل فى الصحافة يســاعد ام يعوق كتابة القصص القصيرة فقال : لا اعرف شخصــا واحدا اضر به التمرين على الكتابة من أى نوع • ان الصحافة فضلا عن انها تفيـــد فى التمرين الدائب على الكتابة فانها تساعد أيضا على تكوين عادة الكتابة كل يوم . ان انتظار الوحى عذر قلما تجده لدى المؤلفين الذين تمرسوا بالصحافة .

وخلال هذه الفترة من عمله باتلانتا جورنـــال (خريف وشتاء عام ١٩٢٥ــ١٩٢٦) أتيحـت له فرصة مراقبة التقدم الذى كانت تحرزه من يوم لآخر مؤلفة متفرغة تماما لكتابة الــروايات هى فرانسيس نيومان • وكان قد تأثر بكتابها (**تحولات فى القصة القصيرة**) الذى نشرته فى العام السابق أما فى هذا العام الذى عمل فيه كالدويل بجريـدة اتلانتا فقد كانت تكتب رواية جديدة بعنــــوان (**العذراء المحنكة**) • وكان الصحفى فرانك دانيال صديقها الحميم ـ يحضر كل يوم الى الجريدة ومعه صفحة مكتوبة على الآلة الكاتبة من هــذه الرواية ، وكانت كل صفحة تمثل انتاج يوم كامل فى هــذه الرواية ويقول كالدويل فى ذلك :

ان الصفحة الاخيــرة بالرغم من انهـا بدت لى نظيفة وبدون تصحيحات كانها كتبت بســهولة ودون مراجعة الا آن فرانك أكد لى انها النتيجة النهائية لاعادة كتابتها فى يوم كامل .

وكان كالدويل يعود الى المنزل فى المساء ويكتب قصصا قصيرة ويرسلها بالبريد الى محررى المجلات فى نيويورك . وكانت القصص مهما كان عدد المرات التى يعيد فيها كتابتها ترد اليه دائما ، دون تعليق عادة ، وكان العزاء الوحيد له خـلال عـدة سنوات من محاولة كتابة القصة القصيرة ان قبلت احداها ونشرت فى مجلة محلية صغيرة .

فى منتصف عام ١٩٢٦ قرر كالدويل ان تكون الخطوة التالية هى ترك العمل بجريدة اتلانتا ، بعد ان اشتغل بها عاما واحدا ، وكان قد كتب حوالى اربعين او خمسين قصة قصيرة دون ان ينجـح حتى فى نشر قصة واحدة منها . ويقول كالدويل فى ذلك :

لقد تحققت اثناء هذه الشهور الاثنى عشر من أننى اريد ان أصبح قبل كل شيء مؤلفا محترفا . وهكذا وجدت نفسى أطرح الحكمة جانبا ، واترك عملى بالجريدة حتى استطيع تكريس وقتى كله لكتابة القصص القصيرة والروايات . وعاهدت نفسى على ان اى عمل اشغل به غير الكتابة سوف يكون مؤقتا ، لا لشيء الا من اجل الاستمرار فى العيش ، والاحتفاظ بســقف فوق راسى ، وبكساء فوق جسدى .

وبعد أن اتخذ هذا القرار كان عليه ان يختار مكانا يعيش فيه . كان قد عاش حتى الآن فى الجنـوب فيما عدا بضعة أشهر قضاها فى بنسلفانيا . لذلك أراد أن يختار مكانا فى الشمال حتى يكون على بعد جديد من الحياة التى عرفها فى الجنوب والتى أراد ان يكتب عنها . وبدا له انه يستطيع ان يصورها تصويرا أفضل وهو فى هذا البعد الجديد ، فاختار ولاية «مين» لانها فضلا عن تكاليف المعيشة البسيطة فيها بدت له على الخارطة مكانا بعيدا .

وقصة كفاح ارسكين كالدويل من أجل الكتابة بعد ان خاطر باستقالته من عمله المضمون بجريدة اتلانتا تعد فى الواقع قصة رائعة تمثل الانسان فى تحديه للفشل واليأس ، وتمثل التعب والجهـد والمثابرة والعمل المتواصل من اجل تحقيق الهدف . ولعل أروع جزء فى الكتاب بين الثلاثة التى تحدث فيها كالدويل عن حياته الأدبية هو الجزء الأول الذى كشف فيه عن هذه السنوات المبكرة قبل أن يتمكن من نشر أى عمل فنى له .

انه عندما ذهب الى «مين» شعر أنه يستطيع أن يكتب مايريد فى هذا المكان بعيدا عن منغصـات الحضارة ولكن كان عليه قبل كل شيء ان يوفـر الطعام والوقود من أجل الشتاء الطويل فى ولاية «مين» الباردة . والطعام هـناك يعنى البطاطس ، والوقود يعنى الخشب ، وهكذا قام بزراعة البطاطس وقطع الأخشاب ، وسرعان ماأصبح قطع الأخشاب شغله اثناء النهار ، وكتابة القصص القصيرة شغله اثناء الليل . وكان النوم بالنسبة اليه ترفا من الصعب الحصول عليه فى الشهور الاولى من اقامته فى مين . فقد أراد أن ينتهى من خـزن طعـامه ووقوده قبل حلول الشتاء القارس الطويل بثلوجه ، ولم تكن لديه فكرة عن كميـة الخشب اللازمة لتدفئة البيت من سبتمبر الى مايو وكان الجو قارس البرودة والثلوج تغطى المنطقة كلها ، وكان يقضى وقته بالدور الأعلى فى حجرة ليس بها تدفئة ، لانه اضطر ان يحتفظ بالخشب من أجل موقد المطبـخ فقط ، فكان يجلس الى الالة الكاتبة وقـد ارتدى بلوفرا وصديريا ومعطفا ، ولف حول قدميه بطانية ، ومن حين الى آخر يتوقف عن الكتابة لينفخ فى اصابعه المخدرة من البرد . كان يظل من عشر ساعات الى اثنتى عشرة ساعة يوميا ــ اثناء الليل غالبا ــ يكتب قصة بعد قصة ، ويراجع ويصحح ويعيد الكتـابة باصرار عنيد ، دون نظر الى الوقت ، أو الى اى معوق يعوقه عن الاستمرار فى المحاولة ، لكن البرد فى شهر فبراير كان اكثر مما تصوره كالدويل ، فاضطر قبل نهاية هذا الشهر الى ان يرحل الى الجنـوب وبخاصة بعد نفاد تموينه من البطاطس والوقود . وقد وجد فى هذا مبررا معقولا للذهاب الى اى مكان ، فقد كان يكره الاستقرار فى مكان واحد مدة طويلة كما رأينا ، ويقول كالدويل فى هذا :

اعتقد ان احد الاسباب التى جعلتنى استقيل من وظيفتى بالجورنال اتلانتا حاجتى الى حرية التنقل والترحال والسفر كلما وجدت الفرصة لذلك . وقدبدا لى ان مهنة الكتابة ليست من المهن التى تحتاج الى استقرار فى مكان معين .

وبعد أن غادر «مين» ذهب فى بداية الأمـر الى شارلوتزفيل ثم رحل بعد ذلك الى اوجستا . واقام عدة اسابيع فى كوخ مكون من حجرة واحدة فى غابة الصنوبر بالقرب من مورجانا بكارولينــا الجنوبية . وكان طعامه فى الوجبات الثلاث علبــة لحم وفاصوليــا وكان يكتب ست عشرة ساعة او ثمانى عشرة ساعة متواصلة . ذهب الى بالتيمور ، وكان يعيش على أكل العدس . وهناك فى غرفة بشارع شارل راح يواصل فى اصرار عنيد

كتابة القصص القصيرة . وعندما نفد مامعه من نقود كان الربيع قد حل ، فعاد كالدويل الى ولاية مين فى الشمال .

وفى هذه الفترة من عام ١٩٢٧ بـــدأ يتلقى ملاحظات قصيرة على قصصه من المشرفين على باب القصة فى المجلات بدلا من اعادة القصص وعليها الرفض المطبوع ، وكان الى ذلك الحين لم تقبـــل أية مجلة نشر قصة له ، ولكن هاهو يتلقى من وقت الى آخر على الاقل تعليقا على قصصه المرفوضة .

وهو يقول عن موقف المجلات من قصصه :

كان هناك دائما سبب ما لتبـــرير عدم نشر القصة ، فهى اما طويلة جدا أو قصيرة جدا ، أو مكتوبة بطريقة مبالغ فيها ، أو واقعية أكثر من اللازم بالنسبة لاذواق هيئة التحرير . كان من المدهش كثرة عدد الاسباب المعقولة وغير المعقولة التى يمكـــن التعلل بها لرفض قصصى . وكنت اتلقى فى بعض الاحيـــان نصائح . وانا لست ضد النصائح مبدئيا ، ما دامت تتفق اساسا والطريق الذى اسير فيه ، ولكن بدا لى دائما ان النصـــائح التى تلقيتها كان المقصود بها شخصا آخر غيرى وانها وصلتنى بطريق الخطأ . نصحنى احد المحررين بان ادرس بعناية طريقة كتابة القصص التى تنشر فى مجلته ، وأحاول ما استعطت أن أكتب مثلها . وقال لى محرر آخر ان لى مستقبلا فى كتابة مقـــالات تتعلق بالتجارة فى موضوعات مثل الديكور والاثاث والارضية . وكلف أحد المحررين نفسه وكتب لى خطابا مطولا ينصحنى فيه بالتخلى عن محاولة كتابة القصص القصيرة قائلا : ان رايه هو اننى لن تكون لى قدرة ابدا على الاستمرار فى كتابتها وان اصرارى على كتابة القصص القصيرة سوف يجعل من الصعب على تحمل الفشل المطلق الذى سأمنى به فى النهاية ! كانت هذه المراسلات مسلية تجعلنى انتظر شيئا ما فى البريد ، ولكنها لـم تستطع ان تشجعنى ولا ان تثبط من همتى . كان لدى شعور بأن قصصى تتطور يوما بعد يوم ، او على الاقل اصبحت اكثر صلاحية للقراءة . لقد بدأت أمتلك القدرة على أن أصـــوغ واشكل احـــداثا متخيلة فى قصة تعطى التأثير الذى اردت أن اخرج به كان لن يقرأها سواى ، معتقدا أن الكاتب نفسه ينبغى ان يرضى عن قصته قبل ان يفعل ذلك الاخرون . ولم تكـن لدى ثقة كبيرة فى قدرتى على تحليل قصة كما يفعل الناقد ، ولكنى بدلا من ذلك كنت ابحث عن حدة الاحساس فى القصة ، وازنا تأثيرها العاطفى بحاستى الفنية الداخلية . واذا جذبتنى بقوة احدى القصص التى كتبتها ، حـــتى لو كانت تفتقر الى الاسلوب التقليدى فى الكتابة القصصية ، كنت أشعر بتمـــام الرضا عن هذه النتيجة . كنت آمل ان يأتى الوقت الذى يقبلها فيه الاخرون ومن بينهم المحررون ، يقبلونها باعتبارها الطريقة الوحيدة الممكنة لكتابة هذه القصة المعينة ، سواء كتبتها انا ام كتبها غيرى ، كى تعطى التأثير المطلوب .

وفى أوائل عام ١٩٢٩ تلقى كالدويل أول خطاب من نوعه منذ بدأ يحاول الكتابة ، أى منذ أكثر من ستة أعوام ، ايام كان لايزال طالبا بجامعة فرجينيا وكان الخطاب من محرر سلسلة كتاب (النيـــو امريكان كارافان) يخبره فيه بانهم وافقوا على نشر قصة له فى هذا الكتاب الدورى يحتوى على مجموعات من القصص القصيرة . ويقول كالدويل :

كنت قد كتبت هـذه القصة قبل ذلك بعام فى مونت فيرنون بولاية مين وارسلتها الى عشر او اثنتى عشرة مجلة من المجلات الصغيرة المحدودة الانتشار . ولم اكتشف الامر الا فيما بعد وهو ان احدى هذه المجلات نشرت القصة وغيرت عنوانها دون علمى . وقد دفعت لى النيو امريكان كارافان مقابل هذه القصة اقل من خمسة وعشرين دولارا ، ولكن هذا لم يكن يهمنى ، كان أهم شىء بالنسبة لى هو ان هناك شخصا ما فى مكان ما قد قبل أخيرا احدى القصص التى كتبتها . وتلاشت من ذهنى فجأة كل ذكريات الفشل واليأس التى عانيتها سنين طويلة فى محاولة نشر قصصى . ونتيجة لهذا الخبر السار بدأت ابعث الى المجلات قصصى القصيرة بالجملة . كنت أحيانا أرسل ست قصص أو سبعا فى المرة الواحدة . وخلال ستة اشهر قبلت لى بعض القصص فى مجلات محدودة . وبالرغم من اننى حققت الهـــدف من الناحية التكنيكية ، فانه لم يكن من بيـــن هـــذه المجلات مجلة تعتبر واسعة الانتشار . وكان ما زال امـــامى طريق طويل . وكان ما تدفعه لى هذه المجلات ، اذا دفعت ، اقل مما قدمته لى النيو امريكان كارافان .

ونتيجة للحماس الذى امتلا به كالدويل من خطاب النيوامريكان كارافان ملا حقيبته بمخطوطات كثيرة فيها كل أنواع الكتابة ، روايات قصيرة ، اجـــزاء من روايات غير كاملة ، شعر ، نكات ، مقـــالات ، وعشرات من القصص القصيرة . وسافر الى نيويورك وكان يأمل نشر هذا الانتاج بطريقة ما . ولكنه فشل فى الوصول الى مكاتب التحرير ، واتضح له ان ضمان التفات احد المحررين بالاتصال الشخصى أصعب من ضمان التفاته عن طريق البريد .

وقبلت احدى دور النشر رواية صغيرة له اطلقوا عليها عنوان (**ابن الزنا**) وظهرت الرواية فى طبعة محدودة غالية ، بعد نشر قصته فى النيوامريكان كارافان بوقت قصير .

وفى احد الايام تلقى كالـــدويل خطابا من ماكسويل بيركنز رئيس تحرير مجلة سكربنـــر الشهيرة وقال بيركنز فى خطابه انه قرأ قصة أو قصتين لكالدويل فى مجلات صغيرة وان مجـــلة سكربنر تريد أن ترى بعض قصصه غير المنشورة . كانت المرة الاولى التى يدعوه فيها احد الى تقـــديم قصصه للنظر فيها ، وهذه المجلة تعتبر من المجلات الواسعة الانتشار . ومن ثم كان هذا الخطاب يعنى بالنسبة لكالدويل خطوة كبيرة الى الامام . وقـــد الهبه بالحماس والمثابرة على الـــكتابة مدة ثلاثة اشهر بطريقة لم تحدث له من قبل ولم تحدث له بعد ذلك ابدا . وراح يبعـث الى ماكس بيركنـــز بقصة قصيرة يوميا لمدة اسبوع . ولكن سرعان ما ترد له القصة بالبريد مصحوبة بالرفض كالعادة ولكنه كان فى حالة لاتقبل اليأس . وأجبر نفسه على اتباع نظام كتابة قصتين فى الاسبوع بعد ذلك .

وعاد الى الجنوب ثانية . ووجـــد فى اوجستـــا مكانا رخيص التكاليف . وهناك راح يواصـــل

الكتابة ليلا ونهارا عدة اسابيع • وكان يخرج مرتين فقط فى اليوم لشراء علبة فاصوليا ورغيف وكانت الحجرة بدون تدفئة ، وعندما اشتكى هددته صاحبة البيت بطرده لانه يزعج السكان بدقات الآلة الكاتبة التى يضرب عليها حتى الساعات الاولى من الصباح ، وقالت له : ان الناس الشرفاء يذهبون الى اعمالهم بالنهار بدلا من البقاء فى البيت والضرب على الآلة الكاتبة طول الليل ، وفضل ان يسحب شكواه لأن ايجار الحجرة كان رخيصا جدا •

وكان كالدويل يرسل القصص التى ترفضها مجلة سكربنر الى المجلات الأخرى الصغيرة فتنشر بعضها وترفض بعضها الآخر • ولكن كان همه الأكبر هو تحطيم حاجز المقاومة فى مجلة سكربنر ولهذا كان يكتب قصة جديدة كل اسبوع ويرسلها بسرعة الى ماكس بيركنز • وكان ذهنه يجد آلاف الموضوعات الصالحة للكتابة ، ولكن مشكلته كانت فى ايجاد الوقت الكافى لكتابة كل مايريد ان يكتبه لم تكن تكفيه الساعات الاربع والعشرون التى يحتويها اليوم • وكان لايملا المنبه ثم رأى بعد ذلك ان أفضل طريقة له أن يخفى هذا المنبه عن نظره • وما ان ترد له قصة حتى يرسلها بسرعة الى اى مجلة اخرى حتى تقبل وتنشر ، واصبحت مصاريف البريد تشكل لديه بندا اكبر من الطعام والسجائر •

واخيرا ، وبعد حملته التى داوم عليها بارساله القصص الى مجلة سكربنر •• لمدة ثلاثة اشهر تلقى فى نهاية شهر مارس خطابا من ماكس بيركنز ينبىء بقبول احدى قصصه دون تحديد قصة معينة ، وبعد ليلتين انتهى من ثلاث قصص جديدة ، واختار ثلاثا من قصصه الأخرى القديمة حتى تكون أمام بيركنز فرصة أكبر للاختيار •

وفى الجزء الثانى من كتاب (سمها خبرة) يتناول كالدويل المرحلة الوسطى من حياته الأدبية بعد أن بدأت قصصه تفرض نفسها على المجلات • فقد عاد كالدويل الى ولاية مين بعد ان اشترى منه ماكس بيركنز قصتين لنشرهما فى مجلة سكربنر وكان ذلك فى بداية الصيف ، وعاد الى قطع الأخشاب بالنهار والاهتمام بزراعة البطاطس عند الغروب والكتابة اثناء الليل • وبدلا من العمل على كتابة اكبر كمية من القصص القصيرة بدأ الاقتصار على كتابة قصة واحدة فى الاسبوع • انه الآن يكرس وقتا أكثر للقصة الواحدة ، ونتيجة لذلك وجد أن القصص التى يكتبها اكثر ارضاء لنفسه • وكلما كتب قصة جديدة أرسلها سريعا الى ماكس بيركنز ، ومع ذلك كانت ترد له دون نشرها فيضطر الى أرسالها الى المجلات الصغيرة فاذا رفضت القصة من اكثر من ست مجلات مزقها وتخلى عن فكرتها نهائيا •

وفى يوليو من عام ١٩٣٠ غادر البيت الذى اقام فيه اثناء الصيف وانتقل الى كوخ صغير على بحيرة باركر حيث اصبح فى مقدوره ان يسبح بين فترات الكتابة والعمل العضلى • وكان من أثر كثرة انشغاله بالكتابة خلال السنوات الماضية أنه لم يستطع وقف الكتابة والرجوع الى ماكتب خلال تلك الفترة فجمع كل ماكتبه وأخذه الى الكوخ لقراءته • كان لديه حوالى ثلاث حقائب مليئة باعماله غير المنشورة ولكنه بعد ان امضى ليلة فى تجميع كل هذه الاعمال وجد نفسه غير راض عنها فحملها فى صباح اليوم التالى الى شاطىء البحيرة واحرقها جميعا • وكان الشعر والمقالات والنكات اول مادفع به الى النار •

وبعد اسابيع قليلة من احراق هذه الاعمال تلقى خطابا من ماكس بيركنز يقول له فيه انه فكر فى القصص التى قدمها كالدويل فى الفترة الاخيرة وان من الممكن اصدار مجموعة منها فى كتاب يظهر فى أوائل السنة الجديدة •

واقترح عليه بيركنز جمع عدد كاف من هذه القصص التى نشرت والتى لم يسبق نشرها لتكون مادة كتاب من مائتين وخمسين صفحة او من ثلاثمائة صفحة ، وكانت هناك حوالى خمس عشرة قصة نشرت أو قبلت للنشر واضاف اليها عشر قصص جديدة وقرر ان يسمى الكتاب (**ارض أمريكية**) •

وبعد ان حصل كالدويل على مقدم العقد قام برحلة طويلة الى لوس انجلوس • وكانت رغبته فى الكتابة اكبر من رغبته فى زيارة معالم هوليود الشهيرة فكان لايخرج من الفندق الا ليتناول طعامه ثم يعود الى الانهماك فى كتابة القصص •

وبعد مضى ستة اسابيع وهو فى الفندق اتضح له انه غير راض عن تقدمه • ويقول كالدويل انه فى هذه الفترة من اكتوبر ونوفمبر عام ١٩٣٠ بدأ يتضح له شيئا فشيئا انه لن يكون راضيا عن أى عمل يكتبه تمام الرضا حتى يكتب رواية طويلة ، وان تكون هذه الرواية عن المزارعين الفقراء الذين عرفهم فى جورجيا الشرقية فهو على الرغم من انه بعد عن ريف جيفرسون مدة طويلة ، فقد شعر

بانه لن يستطيع ابدا ان يكتب بنجاح عن اناس آخرين فى أماكن أخرى مالم يكتب اولا قصة العائلات الفقيرة المحرومة من الارض التى تعيش فى التلال الرملية وطرق التبغ فى جورجيا الشرقية · وبدت له الروايات التى كان يقرؤها ايام كان يقوم بارسالها للصحف بعيدة عن الحياة اكثر مما بدت له فى اى وقت مضى · انها تتعلق بمواقف مختلفة واحداث مصطنعة اكثر مما تتعلق بالواقع · ثم يقول كالدويل :

واردت ان احكى قصة هؤلاء الذين عرفتهم بالطريقة التى يعيشونها فعلا من يوم الى يوم ،ومن عام الى عا م، وان اقصها دون نظر الى أساليب الكتابة المتبعة او الى العقد التقليدية . وبدا لى ان المادة الاكثر اصالة ودواما فى الفن الروائى تنحصر فى الناس انفسهم وليست فى العقد المحبوكة ·واتخذت قرارا· حزمت حقيبتى وسافرت عبر الاريزونا ونيومكسيكو وتكساس عائدا الى جورجيا .

ووصلت الى منزلنا · كنا فى شهر ديسمبر وكان الجو رطبا وباردا · وكانت غيطان القطن بنية اللون،والسياجات مهملة · وعلى بعد اميال معدودة من المدينة الصغيرة ، كانت العائلات فى مزارع المستأجرين متجمعة حول النار فى اكواخ متواضعة . كانت اغلب هذه العائلات فى حالة يأس . كان بعضها فى حالة جوع كالعادة ، وبعضها الآخر مريضا لايجد اى عناية طبية · والطعام والملابس شىء نادر ، وفى بعض الحالات لا يوجد شىء منهما على الاطلاق . وكان من النادر الحصول على اى عمل .لم يكن مشهدا سارا · كانت اللوحة تبدو اكثر قتاما الآن مما بدت لى منذ سنوات . وكانت حياة الفلاحين الاقتصادية فى جورجيا الشرقية غير سليمة منذ زمن طويل .

كنت اخرج الى الريف يوما بعد يوم ، فازداد كآبة وهما بما اشاهده كلما توغلت بعيدا عن البيوت المستقرة والطرق العامة . لم استطع التعود على منظر الاطفال وقد ربطت فوق بطونهم الاحزمة حتى لا يقرصهم الجوع ، ومنظر المرضى والعجائز وقد بلغ بهم الضعف . انه لم تعد لديهم القدرة على المشى الى الغيطان للبحث عن شىء يسدون به رمقهم . وكنت فى المساء اكتب عما رأيته اثناء النهار ، ولكن لم يفلح شىء مما سطرته على الورق فى نقل المعنى الكامل للفقر واليأس والانحطاط كما رايته . وكلما توغلت عبر ريف بيرك وجيفرسون وريشموند شعرت بمزيد من عدم الرضا عما كتبته . كانت هناك فى ذهنى القصة التى اريد ان اكتبها ، وكان لابد من ان اسردها كما يعرفها الناس انفسهم · واخيرا ، وبعد أن تبين لى ان هذه القصة عمل لابد من القيام به قبل ان يكون فى مقدورى الكتابة عن اى شىء آخر ، غادرت البلدة وذهبت الى نيويورك . وكان البعد الذى حصلت عليه هناك هو الامر الذى ابحث عنه . وبدات بأن مزقت كل ما كتبته عندما كنت فى جورجيا . ثم كتبت العنوان الذى قررت ان اتخذه للرواية اثناء ركوبى الاوتوبيس فى نيويورك . كان هناك عنوان واحد فقط يصلح للرواية : طريق التبغ · وكان هذا الاصلاح يطلق فى الاصل على الطرق الرئيسية التىمهدت او ظهرت نتيجة دحرجة براميل التبغ الثقيلة من مزارع جورجيا الشرقية حتى نهر سافانا ، ولكن بعد ان عدل عن استخدام هذه الطرق لهذا الفرض ،عادت الى الملاك الذين لم يستطيعوا ان يحتفظوا بها فى حالةسليمة . ولم يكن فى ذهنى ادنى شك عن نتيجة الرواية من ذلك الوقت حتى انتهيت من مسودتها الأولى بعد ذلك بثلاثة أشهر .وكانت عادتى اليومية ان استيقظ قبل الظهر ، اتناول افطارى المكون من خبز وجبن ، وابدأ الكتابة . كانت القصة التى اريدكتابتها من الوضوح فى ذهنى بحيث انى لم اكن اضيع الوقت فى ان اعيد قراءة ما كتبته فى اليوم السابق . وكنت أتوقف عن الكتابة ساعة فى فترة الظهيرة واذهب لاحتساء طبق من الشوربة ، وللتنزه فى أحد الشوارع ، ثم اعود لاكتب وأعيد كتابة ما كتبت حتىالساعة الثالثة أو الرابعة صباحا .وبمجرد انتهاء أحد الفصول ، أراجعه حتى أشعر بالرضا عنه ، ثم أبدا فى كتابة الفصل الذى يليه . وعندما بدأ الورق الموجودعندى ينفد استخدمت الوجه الاخر حتى اوفر ثمن ورق جديد .ولم اشعر بوحدة اثناء تلك الفترة من اوائل عام ١٩٣١ · ويرجع ذلك فى الأغلب الى اننى كنت مستغرقا استغراقا تاما عميقا فيما كنت اكتبه . وقلما كنت اقابل احدا وبخاصة من المشتغلين بالكتابة والنشر ، حتى ماكس بيركنز منعت نفسى من التحدث اليه ولو بالتليفون . وانتهيت من المسودة الأولى لطريق التبغ فى الاسبوع الاول من ابريل عام ١٩٣١ . وكانت تبلغ حوالى ٢٠٠ صفحة فولسكاب .

وصدرت مجموعته القصصية **(أرض امريكية)**

·· وهنا يروى كالدويل تجربته مع النقاد والملقين ·· فقد ظهرت تعليقات مختلفة فى الصحف بعضها فيه ثناء وعطف على المجموعة ولكن اغلبية التعليقات كانت ضدها · ولم يكن كالدويل يتوقع كثيرا من المديح لهذه المجموعة لانه كان يدرك جيدا بعض عيوبها ، ولكنه لم يكن متأهبا لمواجهة كل هذه الكمية من النقد المرضد المجموعة · وكانت تجربته الشخصية ــ عندما كان يقوم بعرض الكتب الجديدة والتعليق عليها بالصحف ــ تجعله لايتوقع شيئا غير الثناء · ويقول كالدويل:

كان من المضحك ان اغلبية النقاد ، فى الوقت الذى يظهرون فيه جهلهم بدعواهم ، تجدهم دائما يكنون نوعا من الازدراء أو السادية فى مدحهم لكتاب قصص · وكانت الملاحظات التى ابديت على كتابى غير فريدة فى هذه الناحية . ويبدو انهناك اساسا من الحقيقة فى القول بان معظم النقاد والمشتغلين بعرض الكتب فى الصحف كانوا فاشلين فى الحب أو فى التأليف . وكأنه لابد لمن يريد أن يصبح ناقدا ان يستعرض قدرته على الحب وعلى كتابة الروايات . وباستثناء ملاحظات بعض النقاد، وجدت ان اغلبيتهم نظرت الى مجموعة قصص « أرض امريكية » بازدراء . وبدا لى ان معظم النقاد قد تجاهلوا التزاماتهم النقدية نحو اطلاع القراء على اى شىء يتعلق بمضمون الكتاب وبأى طريقة والى أى درجة نجح الكاتب أو فشل فى محاولته كتابة رواية شائقة جديرة بالاهتمام . ولم اعد أشعر بأى احترام لمهنة عرض الكتب · واقتنعت بان عملية التعليق على الكتب بالصحف ليست سوى خطوة أولى جديرة بالرثاء فى مهنة الصحافة الامريكية ،وقد اسىء استخدام هذه المهنة بواسطة محررين سلبيين وكتاب تعليقات مرضى نفسيا .

وبعد تجربته هذه مع النقاد والمراجعين راح يعمل فى المسودة الثانية من **(طريق التبغ)** بوعى أفضل بما يريد ان يحققه · كان حتى ذلك الحين يضع فى اعتباره استقبال النقاد للعمل الادبى ، وكان يعتقد ان نجاح الكاتب يعتمد الى حد بعيد على كسب رأى هؤلاء الذين يكتبون التعليقات على الكتب ، أما الآن فقد زال عنه هذا الوهم · وفى نفس الوقت تعلم درسا هاما : **ان الكاتب ملتزم أمام نفسه وامام قرائه ، وان كل جهوده**

ينبغى أن توجه نحو هذين الطرفين وعلى هذا الأساس رأى أن النقاد فى مقدورهم أن يلعقوا الأحذية فى أى مكان أما القراء فهم الذين يحق لهم أن يصدروا الحكم الأخير على كتبه •

وبعد صدور روايته (**طريق التبغ**) لم يتغير رأيه بشأن النقاد والمراجعين • لم يفرح لمديحهم له ، ولم يسخط لهجومهم عليه • وظل موقفه العقلى بعد نشر طريق التبغ كما هو عندما انتهى من كتابتها • ويقول كالدويل : **كان من المستحيل أن يقنعنى أحـــد بأن الرواية لم تسرد قصة جديدة جديرة بالقراءة او أن فكرتها عن الحياة ليست فكرة أصيلة •**

وأراد كالدويل بعد ذلك أن يكتب رواية تـدور حوادثها فى الشمال بـ «مين» قبل ان يعود الى الكتابة عن الجنوب ، وكان قد ازمع اصدار سلسلة من الروايات التى تدور حول الحياة فى الجنوب • ولكن الرواية التى كتبها عن الشمال لم تكن صالحـة للنشر •• فشرع فورا فى الكتابة ثانية عن الجنوب •• وهكذا بدأت قصته مع رواية « قطعـة أرض الله الصغيرة »

كان كالدويل يحب ان يؤلف كل كتاب جديد فى مكان جديد • وبالرغم من انه اقام فى مونت فيرنون بولاية «مين» عدة سنوات فانه لم يكن قد كتب هناك كتابا حتى ذلك الحين • لقد كتب اغلب قصص (**أرض امريكية**) فى اوجستا ومورجانا وبالتيمور وبورتلاند • كما انه كتب (**طريق التبغ**) فى حجرة بنيويورك • ولذا شعر بالسعـادة اذ اتيحت له الفرصة ليكتب روايته الجديدة فى منزله بولاية «مين» فى ربيع عام ١٩٣٢ • وكما كان يحب أن يؤلف كل كتاب جديد فى مكان جديد أحب ايضا أن يجرب فى كل مرة الكتابة بطريقة جديدة ، وكان حتى الآن يكتب مسودتين أو أكثر لكل رواية أو قصة طويلة ، ويعيد كتابة القصص القصيرة ويراجعها مرات كثيرة • وعندما بدأ فى كتابة رواية (**قطعة أرض الله الصغيرة**) اراد ان تكون المسودة الاولى رواية مكتملة جاهزة للنشر بمجرد الانتهاء من آخر صفحة فيها • وكانت قصة (**قطعة ارض الله الصغيرة**) واضحة فى ذهنه ، والشخصيات مألوفة لعقله ، حتى انه كان واثقا ان من الممكن كتابتها بهذه الطريقة وعندما انتهى من الصفحة الاولى تأكد ان الرواية يمكن ان تمضى على هذا النحو • وأخذ الورقة المكتوبة من الآلة الكاتبة ووضعها مقلوبة عـــلى الارض ولم ينظر اليها ثانية حتى انتهى من كتابة الصفحة الاخيرة ، وبعد شهرين كان قد انتهى من ثلثى الرواية ومع أنه لم يقرأ شيئا منها منذ رفعها عن الماكينة ، فقد كان يخالجه شعور بالثقة والرضا الكاملين عما كتبه • وكانت كتابة الصفحة الاخيرة ، والفقرة الاخيرة ، والجملة الاخيرة ثم الكلمة الاخيرة فى رواية (**قطعة ارض الله الصغيرة**) **اكثر تجاربه اشباعا** وارضاء لنفسه منذ بدأ يحاول الكتابة • ويقـــول كالدويل :

لقد شعرت بالرضى عما كتبتـه اكثر مما حدث لى عندما انتهيت من كتابة « طريق التبغ » ، ذلك لان الرواية تغطى مسرحا اكبر ، وتنسج فى قصة واحدة طريقة الحيـــاة فى طاحونة بمدينة صغيرة بالجنوب والحياة اليومية لعائلة فى مزرعة • وقد بدأت هذه القصة الجديدة هذه بثقة وبدون تلك المخاوف او ذلك التردد الذى كان يخامرنى اثناء كتابة رواياتى السابقة حيث كنت اخشى النتيجة • واصبح لدى يقين الآن لاول مرة باننى أصبحت كاتبا محترفا •

والواقع اننا نجد كالدويل انجح مايكون عندما يقدم الشخصيات الجنوبية الريفية • وقد فطن هو الى ذلك فكتب سلسلة من الروايات التى تدور فى الجنوب مثل « **شغب فى يوليه** » **التى نشرهـا** عام ١٩٤٠ وهى تدور حول السياسة فى مدينة صغيرة وتأثيرها على حياة الناس فى المجتمع • ورواية (**ارض فاجعة**) (١٩٤٤) التى تصور اضطـرار الفتيات الى ممارسة الرذيلة تحت تأثير المال والهدايا فى أحد الاحياء الفقيرة القذرة باحدى المدن الجنوبية الصغيرة • ورواية (**يد الله الواثقة**) (١٩٤٨) ، ورواية (**هذه الأرض نفسها**) (٩٤٨) ورواية (**مكان يدعى استرفيل**) (١٩٤٩) التى تصور بشاعة التفرقة العنصرية ورواية « **حادث فى بالميتو** » التى نشرت عام ١٩٥٠ • على ان رواية من هــذه الروايات لم تبلغ مابلغته روايته « **قطعة ارض الله الصغيرة** » من قوة وحيوية وشهرة •• حتى لقـد بيع منها فى الطبعة الشـعـبية وحـدها أكثر من خمسة ملايين نسخة ، وكانت اول رواية تترجم له الى الفرنسية •

وبعد هذه الرواية راحت دور النشر تتخـاطف كتبه ، وجرت الصحف تتسابق على نشر قصصـه القصيرة • ويمكننا ان نلحظ من خلال الجـزء الثانى والثالث من كتابه (**سمها خبرة**) كيف بدأ كالدويل ينحرف عن الطريق الذى اختطه لنفسه ، وكيف كان يحاول مقاومة كل المغريات فى سبيـــل الهدف الذى وضعه أمامه فينجح تارة ويفشـــل أخرى ، وقصة كالدويل مع هوليود ومـع الصحافة

ودور النشر التجارية وشركات الدعاية والاذاعة قصة ذات مغزى كبير ٠

وتبدأ قصة كالدويل مع هوليود عام ١٩٣٣ ، ففى أواخر مايو من ذلك العام وجد نفسه يعمل فى سيناريو احد افلام شركة متروجولدين ماير ٠ كان وكيل اعماله ماكس ليبر قد أوجد له هذا العمل لتحسين ظروفه المالية عندما وجد ان كالدويل قد انفق آخر دولار معه فى نيويورك اثناء نظر دعوى اقيمت ضد رواية (**قطعة ارض الله الصغيرة**) وجذبته هوليود بدولاراتها فتعاقد مع شركة مترو لمدة ثلاثة أشهر بمرتب اسبوعى قدره ٢٥٠ دولارا ولم يقتنع كالدويل بأن هذا مرتب اسبوع وليس مرتب شهر الا بعد أن تسلم فعلا مرتب الاسبوع الثانى ٠

ولكنه تنبه الى هذا الخطر ، واتخذ قرارا بالعودة الى تأليف الكتب دون أى تأخير عن بداية عام ١٩٣٤ ٠ لقد شعر بالتعاسة وعدم الرضا لانقضاء العام السابق بعيدا عن الكتابة ٠صحيح أنه سدد ديونه ، واشترى منزلا وسيارة جديدة ،وقام برحلات طويلة ، واقتصد مبلغا كافيا لحياته سنة أخرى ، ولكنه لم يستطع مع ذلك أن يؤلف كتابا لنشره فى عام ١٩٣٤ ٠ واتضح له ان كل هذه المكاسب المادية العاجلة التى حققها ضئيلة القيمة بالقياس الى المتعة الكبرى التى يشعر بها عندما يؤلف كتابا وينشره ٠

شعر كالدويل بفشله فى تحقيق مشروعه (**أن يعيش من اجل الكتابة**) وسبب له ذلك حالة شديدة من التعاسة النفسية حتى انه شرع على الفور فى الكتابة فى الاسبوع الأول من يناير ٠ وذهب الى نيويورك واستأجر حجرة فى بدروم بسبعة دولارات فى الاسبوع ، وبدأ يكتب قصصا قصيرة من الصباح المبكر حتى ساعة متأخرة من الليل ٠ ولكن الشتاء فى تلك السنة كان قارس البرودة فى نيويورك ٠ وقد شعر فى تلك الحجرة بالبرد كما لم يشعر به فى أى وقت مضى حتى فى مقاطعة « مين » وبعد مناقشات غير مجدية مع صاحب البيت حول نقص التدفئة بالحجرة بدأ يستقل الاوتوبيس المجهز بوسائل التدفئة فى رحلات تستغرق اياما ٠ كان يكتب بالنهار بالقلم الرصاص على الورق الصغير الحجم ، وفى الليل كان فى الفنادق يكتب على آلته الكاتبة ٠

وبعد ستة أسابيع ـ فى منتصف فبراير ـ انتهى من كتابة اثنتى عشرة قصة قصيرة ٠ وكان بينها رواية قصيرة جدا وقصة طويلة هى «**أسجد للشمس المشرقة**) وهذه القصة تدور حول ظلم احد الملاك الجنوبيين فى المعاملة احد مزارعيه البيض ويقول كالدويل انه كان يشعر بالرغبة فى كتابة هذه القصة منذ عدة اشهر ولكن كان لابد من الانتظار حتى يجد الوقت الكافى لمثل هذا العمل الطويل ٠ وقد رفضت مجلات كثيرة هذه القصة لمدة سنة ثم نشرت فى مجلة سكربنر ، واصبحت عنوانا لمجموعة قصصه القصيرة التى اصدرها فى العام التالى ٠

ومن جديد اتصلت به شركة مترو جولدين ماير وطلبت منه أن يعود الى كاليفورنيا للعمل فى قصص الافلام باستديو كاليفرسيتى ، وكان فى حاجة الى المال لمساعدة أسرته ، فأغرته الشركة بمضاعفة اجره السابق ٠ وهكذا قرر ان يعمل معها ثلاثة أشهر حتى تتحسن حالته المالية بعد ان عرضوا عليه ٥٠٠ دولار فى الاسبوع ، ووصل الى لوس انجلوس فى نهاية مايو عام ١٩٣٤

أمضى كالدويل عدة أسابيع يقرأ مواد الافلام ويكتب ويراجع عددا من السيناريوهات ، ثم اقترح عليه هارى بن الذى كان يعمل كاتب سيناريو منذ عدة سنوات أن يشتركا معا فى كتابة قصة مشتركة للاستديو ٠ وقد كتبا القصة فعلا ، ولكنها لم تظهر ابدا على الشاشة وانتهى عقده مع الشركة ٠

لكن علاقته بالسينما لم تنته عند هذا الحد ٠ ففى بداية عام ١٩٤٢ اتصلت به شركة اخوان وارنر ونجحت فى اقناعه بالعمل فى سيناريو احد افلامها وكذلك اتصلت به شركة فوكس للقرن العشرين فى نهاية عام ١٩٤٢ واقنعته بالتخلى عن برنامج محاضرات كان قد اتفق على القائها وعرضت عليه عرضا سخيا ـ ألفا وخمسمائة دولار فى الاسبوع ثم وقع عقدا مع شركة فوكس فى بداية عام ١٩٤٣ بمرتب الف وسبعمائة وخمسين دولارا فى الاسبوع للسنة الاولى ثم الفى دولار اسبوعيا فى السنة الثانية ٠ ولكن كالدويل طلب فى نهاية السنة الاولى انهاء العقد حتى يستطيع العودة الى كتابة الروايات ٠

وكما حدث شد وجذب بين كالدويل وهوليود ، حدث ايضا نفس الشىء بينه وبين الصحافة تعاقدت معه جريدة النيويورك بوست للعمل بها

فى عام ١٩٣٥ وراح ينشر فيها سلسلة من المقالات عن الجنوب وعن مزارع المستأجرين فى جورجيا الشرقية • وفى عام ١٩٣٧ طلب منه رئيس تحرير المجلة الاسبوعية المصورة « ميدويك بيكتوريال » ان يكتب فى كل عدد ولمدة سنة، ولكن كالدويل وجد بعد ان كتب ست قصص قصيرة للمجلة ان تقديم قصة كل اسبوع شيء اكثر من الطاقة • ويقول كالدويل انه تخلى عن كتابة القصص وغير القصص فى هذه المجلة لأنه شعر بأنه لا يريد ان يكرس كل وقته للصحافة •

والرحلات هى الاخرى والكتابة عن الرحلات فى الصحف أولا ثم جمع المقالات فى كتب صرفت كالدويل وقتا طويلا عن كتابة القصص والروايات • ولم تقتصر رحلاته على امريكا فقد شعر بالحاجة ايضا الى القيام برحلات خارج أمريكا والكتابة عنها• فقام بأول رحلة الى الخارج وعمره خمسة وثلاثون عاما وكانت الى تشيكوسلوفاكيا • وقد دون عن مشاهداته هناك كتابا مصورا باسم (**شمال الدانوب**) **صدر** عام ١٩٣٩ ، وفى عام ١٩٤١ كتب كتابا مصورا آخر عن امريكا • وكانت تشترك معه فى كتابة رحلاته بالصور مارجريت بورك ـ هوايت التى تزوج منها عام ١٩٣٩ • واقترحت عليه مارجريت أن يقوما معا بتأليف كتاب آخر صور فيه موضوعات عن روسيا فى هذه المرة• وكان قد سبق لها ان سافرت الى روسيا • ولكنهما مالبثا ان سافرا حتى قامت الحرب بين روسيا والمانيا • وهكذا وجد كالدويل نفسه يعمل مراسلا للصحف والاذاعة وغرق فى هذا العمل حتى أذنيه وظل به خمسة اشهر وراحت الجرائد والمجلات فى امريكا وانجلترا تطلب منه مقالات عن مظاهر الحياة والحرب فى روسيا •

وفى عام ١٩٤٠ وجد نفسه مشتركا فى برامج اذاعية هيأها له الناشر « سام سلون » ولم يكن كالدويل يشعر بارتياح الى الاذاعة ولا الى القاء المحاضرات • وعندما سأل الناشر « سلون » لماذا حثه على الظهور فى برامج الاذاعة ، أوضح له ان من المرغوب فيه ، من وجهة نظر الناشر ، ان يشترك المؤلف فى مثل هذه البرامج لأن الظهور فى الاذاعة والصحف ثبت انها جزء هام جدا فى برنامج الناشرين •

وكان كالدويل يعتبر كتابة السيناريو والاشتغال بالصحافة والاذاعة وتأليف كتب الرحلات عملا ثانويا ازاء هدفه الاساسى فى الحياة وهو كتابة القصص والروايات • لذلك كان يعود دائما الى الكتابة القصصية برغبة حادة متجددة •ولم يكن يستطيع الامتناع عن الكتابة فترة طويلة بعد ان اصبحت لديه عادة مثل التدخين •

ومن خلال الآراء المنثورة فى كتابه (**سمهاخبرة**) ثم من خلال الخاتمة التى كتبها فى آخر الكتاب يمكننا ان نتعرف على كثير من آرائه فى كتابة القصة القصيرة والرواية وفى الشكل والمضمون •

يقول كالدويل :

أعتقد أن الكتابة الابداعية لا تتوفر الا اذا كان العقل فى حالة معينة واعتقادى أنه لايستطيع أن يزاول الكتابة الابداعية فعلاالا هؤلاء الذين ولدوا وهم يملكون الموهبة أو أصبحت لديهم الرغبة اللا محدودة للتعبير عن انفسهم فى كلمات مكتوبة •

وحالة العقل هذه ـ كما سميتها ـ هى فى الاغلب رغبة حادة لا يمكن السيطرة عليها تبحث عن الاشباع بأى ثمن • انها اشتهاء لا يمكن انكاره . انها عند بعض الناس تشبه الحاجة العاطفية الى البحث عن الحب والصداقة ، وتبلغ حدتها وضرورتها عند آخرين ضرورة الحاجة المادية للطعام والشراب . ان حدة هذه الحالة العقلية تدفع الشخص قدما الى اى مدى يريد ان يصل اليه من اجل تحقيق هدفه فى الحياة سواء عن وعى أو عن غير وعى .

ودرجة حدة هذه الحالة العقلية هى مقياس النجاح والفشل . ان كثيرا من الاشخاص يرحبون بمعاناة اى صعوبة بشرية فى سبيل ان يتعلموا كيف يكتبون كتابة ناجحة .وهناك آخرون سرعان ما تثبط همتهم ، ويجدون اعذارا منطقية للتخلى من الكتابة والتحول الى أى عمل آخر . وكما يوجد هذان النوعان المتطرفان يوجد أيضا عدد أكثر من اولئك الذين يتوقون الى ان يصبحوا كتابا لكنهم يفتقرون الى القدرة الضرورية للنجاح .

ولكن ما هو مفهوم كالدويل لطبيعة القصة القصيرة ؟ يقول كالدويل :

هناك تعريفات كثيرة للقصة القصيرة• وتعريفى للقصة القصيرة أو للرواية انها حكاية متخيلة لها معنى ، ومشوقة بدرجة كافية لجذب انتباه القارىء ، وعميقة بدرجة كافية لان تترك فى العقل اثرا لا ينمحى .

ويؤمن كالدويل بأن مضمون القصة اهم فى احداث التأثير الدائم فى الفن الروائى من الاسلوب الذى تكتب به القصة ، والمضمون هو المادة الاساسية فى الفن الروائى : أمور الحياة التى يتحدث عنها الناس، افكار الرجال والنساء فى كل مكان ومطامحهم • مشاكلة الحياة فى الشخصيات الروائية التى لم توجد ابدا ولكنها مع ذلك تكسب القارىء الاحساس بانها شخصيات واقعية • وطبيعى ان كل الشخصيات الروائية تستمد الى حد بعيد من ذكريات او ملاحظات المؤلف للناس الاحياء ، والا لما كانت الشخصيات فى الروايات تشبه الكائنات البشرية

ادنى شبه • ويقول ايضا :انه حاول في كتاباته أن يأخذ من الحياة مباشرة تلك الصفات التي يمكن ان تقدم بطريقة روائية السمات النموذجية لشخصيات القصة التي يريد ان يكتبها • وانه نادرا ما خلق شخصية روائية غير مركبة من عدد من الشخصيات •

ومع هذا لم يكن اهتمامه بالاسلوب يقل عن اهتمامه بالمضمون •• وارسكين كالدويل مثل معظم الكتاب الامريكيين الذين مارسوا الصحافة ذو أسلوب واضح بسيط • وقد اجهد نفسه سنوات طويلة حتى توصل الى هذا الاسلوب ، وهو لايستخدم كلمات طويلة اذا وجد هناك كلمات قصيرة قليلة المقاطع يمكن ان تحل محلها • ويقول انه راجع قاموسه ذات مرة وحذف منه كل الكلمات التي تزيد عن اربعة مقاطع • وبلغ من اهتمامه باللغة انه كما قلنا كان يحتفظ في منزله بثلاث نسخ من قاموس ويبستر في وقت واحد • ولم يكن يرجع الى القاموس بين وقت وآخر فحسب ، بل كان يطالع فيه في اوقات فراغه بدلا من قراءة المجلات والروايات ، ويقول :

اعتقد أنه لم يكتب شيء أكثر سحرا واثارة وتعليما وأكثر اشباعا من كتاب يحتوي على كلمات ومعانيها• وعندما سئل عن أهم الخطوات الواجب اتباعها في تعلم الكتابة قال :**أولا تعلم معاني الكلمات واستعمالها • ثانيا تعلم كيفية تركيب جملة تعبر عن الفكرة المطلوبة • والخطوة الثالثة والرابعة ان يكون لديك مايستحق القول قبل البدء في الكتابة ثم اجادة استغلال القوة العاطفية للقصة بحيث تترك في ذهن القارىء اثرا لاينمحي •**

ويتميز أسلوب كالدويل الفني بتكنيك الفكاهة الامريكية التقليدية التي تعتمد على المبالغة •وروح الفكاهة هذه تسود اهم اعماله حتى لقد قال عنه الناقد هنري سيدل كانبي (ان كالدويل في هذه القصص النابضة بالاحتقار لعالم سيء التنظيم بالرغم من امتلائه بالمجون والسذاجة المزيفة ، يعتبر الوارث الروحي لمارك توين)

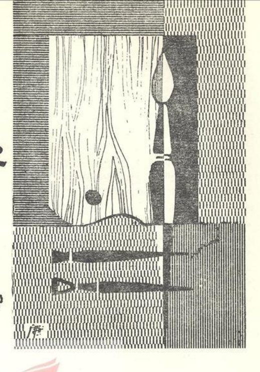
ولكن القارىء سرعان مايلمس مأساة الظلم الاجتماعي والفقر والتفرقة العنصرية خلف روح الفكاهة التي تشيع في قصصه • فهو مثلا في قصته القصيرة (**بيشام بائع الحلوى**) يجعلنا نعيش مع بيشام ذلك الزنجي الفرحان بحبه لاحدى الفتيات والذي راح يقطع عشرة أميال على قدميه ليصل اليها وكلما قابله احد اخبره والفرحة تملا نفسه انه في طريقه الى فتاته ، واذا بالشرطي الابيض يقبض عليه بحجة انه زنجي ، والليلة هي ليلة السبت وان من المحتمل ان يثير الشغب في المدينة

على ان مما يعاب على ارسكين كالدويل في بعض الأحوال المبالغة في تصوير الصور القاتمة للحياة (مثل قصة اسجد للشمس المشرقة ، وكتل من الرجال) وعندما قيل له : لقد كتبت كثيرا عن الفقراء • لماذا لاتكتب عن الاشياء السارة في الحياة؟ قال :

ان أولئك الذين يستمتعون بهذه الاشياء البهيجة في الحياة اقل من اولئك الذين يعانون من الاشياء غير السارة . وعندما تختفي هذه الحالة الاجتماعية سوف اشعر انه ليس هناك داع للكتابة عن تاثير الفقر على الروح البشرية ولكن ماهو هدف كالدويل من الكتابة ؟ انه يجيب على هذا السؤال فيقول :

لم يخطر لي أن أسأل نفسي عن الهدف من كتابة القصص القصيرة والروايات حتى قدم لي هذا السؤال للاجابة عليه مرات عديدة • انني أحب كتابة القصص كما يحب بعض الناس تربية الماشية أو لعب البيسبول ! وممارسة المحاماة ، ولما كنت لا أشعر بالسعادة في القيام بأي عمل آخر فقد رغبت في أن أجعل الكتابة مهنتي . وفي نفس الوقت اردت ان انجح في مجالي ، وان اكسب عيشي ، تماما كما لو كانت اية مهنة اخرى يتكسب منها الناس عيشهم . وعندما يوجه الى سؤال لماذا أكتب القصص فانني لاأملك الا ان أقول انني أحب الكتابة ،وعندما يطلب مني تفسير او شرح معنى قصة قصيرة أو رواية ، لااملك الا أن أقول انها تعني ما نقلته للقارىء • لم تكن لدي حقائق فلسفية اريد نشرها ولا رغبة تبشيرية في تغيير مجرى المصير البشري ، وكل ما أردت عمله هو ببساطة أن أصور قدر استطاعتي مطامع الناس الذين أكتب عنهم وآلامهم • واذا كانت ثمة اية دروس فانها ينبغي ان تكون منبثقة من داخل هذه الصور التي تعرض الحياة ، وكل قارىء حر في ان يفسرها تفسيره الخاص حسب درجة وعيه . ان الهدف من كل القصص التي كتبتها هو أن أقدم منها مرآة ينظر فيها الشعب • ومهما كان الخير او الشر الذي تفعله كتبي فان هذا يتوقف على رد فعل القارىء بالنسبة للصورة التي يراها في هذه المرآة .

ان كالدويل مازال يعيش حتى كتابة هذه السطور ومازال يكتب ولكن ــ كما رأينا ــ كثيرا ما شغل في المرحلة الاخيرة باهتمامات اخرى غير كتابة القصص والروايات التي كرس لها حياته • وهو وان كان يعود الى كتابتها برغبة متجددة دائما الا أننا نلحظ ان اعماله الادبية في الفترة الاخيرة فقدت الكثير من القوة والحيوية والتدفق والواقعية الجريئة التي كانت تتميز بها اعماله الاولى •وربما يرجع السبب في ذلك ايضا الى ابتعاد كالدويل ــ بسبب ثرائه وشهرته ــ عن الارض والناس البسطاء وعن الحياة الكادحة البائسة التي لمسها اثناء اقامته جنبا الى جنب مع الفقراء البيض والزنوج في الجنوب الامريكي •



محمود سعيد دراسة .. وتحية

بقلم
بدر الدين أبو غازي

« احتفلت الاسكندرية فى عيد الثورة الثانى عشر بتكريم ذكرى الفنان محمود سعيد فنظمت محافظتها معرضا شاملا لاعماله يعد من أهم احتفالات الموسم الفنى »

***

يستحق هذا المعرض القائم بمتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية كل تقدير واهتمام ، فهو ليس مجرد تحية من تلك المدينة للفنان الراحل العظيم ، وانما هو بما احتواه من أعمال تمثل مراحله المختلفة يتيح دراسة كاملة له من خلال نماذج انتاجه فى خمسة وأربعين عاما تتمثل فيها حياته الفنية ...

ولئن كان هذا هو المعرض الثالث من المعارض الشاملة التى جمعت أعمال محمود سعيد الا أن أهميتـــه بينها ترجع الى اعتبارات عدة :

فالمعرض الشامل الاول للوحات محمود سعيد أقيم فى السراى الكبرى بالجزيرة وجمع ١٤٥ لوحة من أعماله تقع فى الفترة بين سنة ١٩٢١ وسنة ١٩٥١ فقصر بهذا على انتاج ثلاثين عاما من نشاطه الفنى .

والمعرض الثانى أقيم بمتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية سنة ١٩٦٠ بمناسبة فوز الفنان بجائزة الدولة التقديرية للفنون التشكيلية وأتيح من خلاله التعريف بأعماله منذ سنة ١٩٢١ حتى آخر لوحاته فى ذلك الوقت لحفيديه « سميحة وسعد الخادم » .

أما المعرض الاخير فقد رجع الى بدايات الفنان ، فعرض أعمالا لم تسبق رؤيتها منذ انتاجه الأول فى سنة ١٩١٨ وامتد حتى آخر آثاره فى سنة ١٩٦٤ ..

ومن المصادفات ذات الدلالة أن تكون آخر أعماله التى لم تتم .. صورة ابنته « نادية » وهى شخصيته الحبيبة فى كل مراحل فنه ، عرفناها فى صورها الاربع « مع الكنارى سنة ١٩٣٣ ، وبالرداء الوردى سنة ١٩٣٧ — وفى النافذة سنة ١٩٤٢ — وبالرداء الابيض سنة ١٩٤٦ » ثم رأينا وجهها فى اللوحة الخامسة التى لم تتم يتمثل فيه اشراق الحياة ونضجها من خلال ألوان اتسمت بالنبل والحساسية وبريق النور الذى كان من شواغل الفنان فى مرحلته الاخيرة .

أما اللوحة الثانية التى لم تكتمل فمن وحى رحلة الفنان الى الشاطىء الآخر فى جزر اليونان ، وهى رحلته الاخيرة قبل ذهابه الابدى ، وفيها تلتقى المراكب والبحر وملامح أشخاص لم تتم وبهذا يجتمع فى اللوحتين موضوعات الفنان الاثيرة الى نفسه وعالمه الذى جال فيه وقدم من خلاله رؤاه .

ولئن خلا هذا المعرض من بعض أعمال الفنان المعروفة الا انه يجمع من كل مرحلة حصادا واضح الدلالة على انتاج محمود سعيد وتطور خط مساره فى حياته الفنية .

ولقد وفق الاستاذ على خالد مدير متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية الذى يرجع اليه جهد تجميع هذا المعرض فى تنسيق الاعمال تبعا لمراحلها التاريخية ، ولقى من أصحاب

المجموعات الخاصة ، ومن أسرة الفقيد ، عونا جعل من المعرض خير دراسة لفناننا العظيم وتحية كريمة لاسمه الخالد .

ومحمود سعيد ظاهرة من الظواهر الهامة فى حياتنا الثقافية ودعامة من دعاماتها ، وهو من أجل هذا جدير بان يلقى مزيدا من التعريف العام فضلا عن التقدير الخاص ، وأعماله من أكثر آثار فنوننا وآدابنا تعبيرا عن ارادة مصر فى أن تقدم للعالم من ذاتها شخصية مميزة نابعة منها تحمل سمات الاصالة والتطور والاستمرار .. ولو أتيح لهذا المعرض جولة بين الشرق والغرب لكان تأكيدا واضحا لهذه الارادة ، ولاضاف الى ما يعرفه العالم من فنون مصر صورة معاصرة مشرقة .

ومن أجل هذا أيضا فان أعمال محمود سعيد جديرة بمتحف يضمها فى الاسكندرية يمثل التقاء مفهوم الفن الشرقى والغربى فى نفس فنان استطاع أن يحقق ما حاولته مدرسة الاسكندرية فى عصرها الهلينستى من الجمع بين نظرة الشرق والغرب ومقاييسهما الفنية فى أسلوب مميز .

ومحمود سعيد الذى ولد بالاسكندرية فى ١٨ ابريل سنة ١٨٩٧ وانتهت حياته فيها ودفن بثراها فى ٨ ابريل سنة ١٩٦٤ ، يجمع بين هذين التاريخين حياة حافلة بالبحث والتطلع الثقافى والابداع والصراع الداخلى بين نزعات متعددة وان بدا اطار حياته الخارجى هادىء الملامح والسمات فهو من الفنانين الذين كان الجمع بين طريقين ومهنتين قدرا عليهم وكان النزاع بين الموهبة والتقاليد جزءا من معاركهم .

أرادت له ظروف حياته وبيئته أن يمضى فى الدراسة التقليدية المفضلة فى ذلك الوقت ، دراسة القانون ، وكم فنان مر بهذه التجربة من قبله وكان عليه أن يواجه جرأة الاختيار .. مر بها بول سيزان حين أراد له أبوه دراسة القانون ليخلفه فى ادارة شئونه فى البنك الذى يملكه ، ولكنه بعد تردد فر الى باريس وواجه سخط أسرته ومعارضة أبيه وتفرغ للفن .

وأرادت أسرة ادوار مانيه له دراسة القانون فرفض ومع هذا فقد حيل بينه وبين حلمه الفنى ، ولم يكن عند الأسرة بديل عن دراسة القانون الا توجيهه الى البحرية فآثر هذه المغامرة وأفلت منها الى مرسم أستاذه توماس كوتير .

وكان على ديجا أن يدرس القانون أيضا ولكنه بدأ يفر من كلية الحقوق الى متحف اللوفر ، وفى سن العشرين أعلن اختياره ومضى فى طريق الفن ، ومن تلاقى المصادفات أن تنجب الاسكندرية ثلاثة من المصورين فى وقت متقارب تختار لهم أسرهم أو تفرض عليهم الظروف دراسة القانون : محمد ناجى - جورج صباغ - محمود سعيد .

وكان لكل منهم من المهنة الثانية والدراسة الاخرى موقفه ، أما ناجى فلم يكد يتم دراسة القانون بجامعة ليون سنة ١٩١٠ حتى سافر الى فلورنسا حيث قضى أربع سنوات يشبع نفسه ويحلق بتطلعاته الفنية فى آفاق عصر النهضة ثم يعود مرة ثانية الى فرنسا ليعيش فى « جيفرنى » تحت أضواء كلود مونيه .. ولكنه يظل بعد هذا يجمع بين حياة رجل السلك السياسى والفنان حتى تنقطع صلاته بالمهنة الثانية حين يحال الى المعاش قبل سن التقاعد برغبته ويوفد فى بعثة فنية الى الحبشة سنة ١٩٣١ .

وكانت هذه الرحلة ايذانا بهجرة المهنة الثانية وبوحدة الاتجاه والعمل فى مستقبله الذى قضاه بعد ذلك فى وظائف الفنون الجميلة المختلفة حين عاد الى العمل الحكومى مرة أخرى .

وأما جورج صباغ فقد ثار فى باريس على دراسة الحقوق وقطع عنه أبوه كل مورد فاضطر الى العمل فى محل سيارات ووجد فى صحبة المصور الكبير موريس دينيس عزاء عن قطيعة أسرته وتحول اتجاهه .

ولكن محمود سعيد آثر أن يطوى فى نفسه هذا الصراع ومنعه حياؤه ومحبته لاسرته واحترامه لتقاليدها أن يعلن اختياره ويثور على الطريق ، كما أن صفاته الذهنية واعتداده بنفسه وحرصه على كرامته جعلته يأخذ وظيفة القضاء مأخذ الجد الاكيد ويعطيها من ذاته قدرا تمثل فى رصانة أحكامه وبحوثه القانونية التى عكف عليها خمسة وعشرين عاما من حياته حتى وصل الى منصب المستشار .

وخلال هذه السنوات كان يحتدم فى نفسه صراع يجد متنفسه فى مراسم الفنانين الاجانب بالاسكندرية التى كان يتردد عليها فى أوقات فراغه ، وفى رحلاته الى متاحف الفن فى أوربا خلال العطلات القضائية .

وكانت هذه المتاحف هى الايدى الحقيقية التى قادت خطاه وفتحت له الآفاق ، ففى أعماله الأولى اتجاهان : أكاديمية المراسم الاجنبية واللمسات الانطباعية تشير اليهما لوحات المكس والبحيرة المقدسة بالاقصر سنة ١٩١٨ وصورة شقيقته وصورته الشخصية سنة ١٩١٩ ، والغسيل فى حدائق القبة سنة ١٩٢٠ .

ولكن أثر الدراسات المتحفية والبحث الشخصى لا يلبث أن يلوح مبكرا منذ سنة ١٩٢٣ .

وتعتبر لوحة « هاجر » علما على هذه الفترة ، ففيها متانة التكوين البنائى الذى كان من شواغله ، وصمت الالوان الداكنة التى استخلصها من سياحاته الفلامنكية والايطالية وانطبعت بمنصر درامى من داخل نفسه بدأ بعد ذلك فى لوحة « الزنجية ذات الخلاخيل سنة ١٩٢٦ » وتأكد تكراره فى أعمال مراحل أخرى تتمثل فيها مأساة التطلع والقلق على المصير

ولعل انشغال الفنان بفكرة الموت التى عبر عنها خلال هذه الفترة فى كثير من لوحاته تكمل الخط النفسى لهذه المرحلة وتلقى عليه تفسيرا وايضاحا .وهذا الخط يلوح أيضا فى صورة الامومة سنة ١٩٣١ فهى امتداد دراسى لصور العذراء والطفل تشع بأسى حزين ومصير غامض يتمثل فى السماء الملبدة بالغيوم وسعف النخيل المتهدل والجو المنذر بقتامة عاصفة .

وفى هذه الفترة كان الكشف عن مصر هدفا أساسيا من أهداف الفن والادب والدعوة الى القومية فى الفن والى استلهام جو مصر وطبيعتها وحياتها تتأكد .. يؤكدها مختار فى جماعة

الخيال ويناصره محمود سعيد وناجى ويوسف كامل وصبرى ومحمد حسن وجيل الرواد الاول ، ومن وحى هذه الافكاريظهر فى الفن موضـــوع « الانســـان المصرى والارض » .. فالارض عند مختار هى الفلاحة والماء ، يصوررها سعيد فى ذات الوقت فىحاملة البلاص سنة١٩٢٦ ، ويرددها بعد ذلك فى «الشواديف» و « الجزيرة السعيدة » والارض عند ناجى هى « القـرية » بفلاحيها وحيواناتها وهى « جنى القطن » و « الخبز » .

ولكن مرحلة الثلاثينات عند محمود سعيد وهى من أسخى مراحل فنه تحمل معالم أخرى فى هذه المرحلة . أنتج وهو مقيد بكرسى القضاء ووسامه فنه المميز ، كما أنتج توفيق الحـكيم وهو اسير قيود الوظيفة أدبه الممتاز .

ويبدو أن القيود والمعركة الداخلية فى نفس الفنـان تفجر من طاقات الابداع وشحنة الخلق ما لا يكشـــفه الاستقرار والصلح مع الحياة .

فما هى اذن المعالم المميزة لهذه الفترة ؟

يكفى أن نشير منها الى لوحاته « حاملة القلل ــ الدعـوة الى السفر ــ ذات الجدائل الذهبية ــ عقد الرجان ــ الصيد العجيب ــ الذكر ــ المدينة » .

فى « حاملة القلل » نلمح اهتداء سعيد الى نموذج الانثى الذى وجده فى المرأة بنت البلد ، وفى احتفائها الخفى بالجنس واشاراتها الظاهرة اليه ، فى عيونها يشع منها النداء ، وفى الشفاه التى تعبر عن الخصب ، وفى الجو الذى يلفه ضوء خاص يضيف للبعد المادى أبعادا نفسية غامضة ومثقلة بالاسرار وفى اللون البنفسجى للرداء الذى يحمل دلالات رمزية الى جانب بلاغته التشكيلية .

هذا النموذج يتكرر فى فن محمود سعيد .. يتعقب ملامحه المتعددة ولغاته المختلفة تنطق بها العيون والملامح والوان الرداء نراها فى « جميلات بحرى ــ وذات العيون العسلية ــ وبدرية وامرأة فى النافذة » حتى تصل الى ذروة ترتفع عن عالم الحس وينحسر عنها بعض الغموض فى وجه « ذات الحلى » سـنة ١٩٤٣ التى تشرق عيونها بلمحة من ذكاء وتطلع مهـذب الى الحياة وفى ابتساماتها وملامحها رغم روحها الحاضرة ظلال من وجه نفرتيتى الذى لم يكتمل .

وهى جميعا رغم محليتها الظاهرة الا أن فيها ما يضيف الى نماذج المرأة فى الفن عبر العصور رؤيا أخرى مميزة المعالم على المدى الانسانى الفسيح ، وهى رؤيا يجتمع لها من السـمات التشكيلية الخاصة ما يشهد بأستاذية محمود سعيد .

***

أما « الدعوة الى السفر » فهى من أروع رؤى الفنـــان الخاصة : وجه فتاة يشرق بهذا الابتســـــــام المصرى القـديم ، يواجهها فتى تنبىء ملامحه انه من الريف غير انه لا يلبث أن يحملنا الى عصور سحيقة فى القدم تحلق بنا فى جو أخناتونى ... وهذه احدى مقدرات محمود سعيد ، الجمع بين الواقع والرمز واضفاء هذا الوجود الغريب على أشخاصه والتحليق بنا فى رؤى أسطورية تربطنا بها أشعة مجهولة من الضـــياء ومسطحات لونية لها عتامة تنبىء بليل جاثم على الانفـــاس ووجود كلب ضال يخطر فى خلفية اللوحة بخطى تضفى على الجو غرابة ..

و « الدعوة الى السفر » رغم ما فيها من اشارات الى ملاذ الحياة الا أن جوها العام لا يلبث أن ينبئنا أن الدعوة تتجه الى أبعاد سحيقة لا الى شاطىء قريب . انها من الاعمال الفنية النادرة التى تحمل المشاهد الى أغوار رؤى عميقة ، وتأخـذ نفسه باستحواذ هو من سمات الروائع الفنية حين تبلـــغ القمم .

و «ذات الجدائل الذهبية» وهى أيضا من حصاد الثلاثينات تمثل عالما من رؤى الفنان الخاصـــة .. هى ليست كحاملة القلل وذات الحلى تعبر عن وجود حاضر وانما هى تمثـــل عالما من الوجود الغريب .. كيان مادى لبسته روح شيطانية وأنوثة وحشية سافرة تقترب من عالم بول دلفو الغـامض ، والتنغيم اللونى فى اللوحة ليس فيه الشجى الرومانسى الذى يتردد فى بعض أعمال سعيد ولكن فيه القوة العارمة الغامضة فى الفن السيريالى .

***

لا يلبث هذا الجو الذى لازم الفنان فى هذه الفترة أن يعاود ظهوره فى لوحة «عقد المرجان» وما يحوم فيها من عالم غريب، ثم يعود وجه ذات الجدائل فيتكرر فى «السابحات» وفى «بنات بحرى » ونرى اشارات منه فى أعمال أخرى من نفس الفترة .

فى انتاج هذه المرحلة أيضا تتمثل مقدرة محمود سعيد فى التصميم والبناء من خلال لوحات الصيد العجيب ، و « الذكر » والمدينة .

فى « الصـيد العجيب » اختار الفنان التكوين الدائرى وأقام عليه بناء اللوحة .. هى ليست تسجيلا للصيد كعمل بقدر ما هى استحواذ على المحتوى النفسى للموضوع وهو من الموضوعات التى شغلت رؤى الفنان وظهرت فى مراحل مختلفة من انتاجه، قد يكون ذلك لقرب الموضوع من منابع وحيه فى الاسكندرية ورشيد ، ولكن يغلب أن يكون الامر متعلقا بمضمونه الداخلى باتصاله بمعنى المجهول والمصير وكفاح الانســـان أمام قـــوى من الطبيعة الغامضة ..

وهذه الابعاد النفسية يضيفها الفنان الى البعد المادىالمنظور بما يختاره من تكوين وحركة ولون ، ومايسبغه على جو اللوحة من رمز اسطورى ، نراه فى وجوه الصيادين وكأنها وجـــوه بيزنطية أو وجوه خرجت من لوحات المتحف القبطى وفى حركاتهم التى لم تعد حركة دنيوية عابرة ، وانما أعطاها ما يمتلكه من سر التحويل نوعا من الدوام ولمحة من الأبد .

وفى لوحة « الذكر » نرى البناء التشكيلى للوحة يقوم على خط ديناميكى يربط هؤلاء الاشخاص ويشد أبصارنا فنجول معه فى أرجاء اللوحة ويتحول هذا الخط الدائرى الى ايقاعات ترددها حركات الرداء ، أما النور فيسقط على الجبـاه ويمتـد على الارض فيأخذ الابصار ويعمق الرؤيا الى أغوار من الباطن تضفى على الموضوع جوا من الغموض والجلال .

وتمثل لوحة المدينة تطلع سعيد الى التصوير الكبير . هى اشارة لما كان يمكن أن يخلفه هذا الفنان لو طرق التصوير الحائطى ، وهى على عكس اللوحتين السابقتين قوامها الخط المستقيم يعقد العرى بين مجموعة من رموز الفنان المألوفة « جميلات بحرى » والمراكب « ذات الشراع » و « الحمار » و «بائع العرقسوس» و «المرأة والقلل» و «الكلب» و «الحمام» ثم «القط» الذى كان عنصرا مشتركا بين محمود سعيد وناجى يلعب دورا خاصا فى خيالهما .

* * *

ورغم هذه المجموعات المتعددة فان وشائج البنيان المتين تجمع بينها فتتحرك فى نغم واحد يفرضه سعيد على اللوحة ... نغم ينتقل من شراع المراكب الى ثوب جميلات بحرى الى وجه راكب الحمار ثم ينتهى عند بائع العرقسوس ليدور مرة أخرى وكأنه رباط سحرى نسجته يد الفنان البارعة .

والالوان فى اللوحة كالاعمدة فى البناء تحمل بعضها بعضا ، فاللون عند سعيد يمثل عنصرا معماريا ولكنه عنصر يحمل ما فى الغناء من شجى ، فتلتقى العمارة مع مسطحات اللون المشرق فى أنغام لا نهاية لها .

وفى الاربعينات أعمال تعتبر فى غالبها امتدادا لمرحلته السابقة .. منها موضوعات الصيد ، ونموذج المرأة بنت البلد التى أشرنا الى امتداداتها فى « ذات الحلى » و « ذات العيون العسلية » ثم « العاريات » وهو موضوع يمثل خطوة من خطاه الجريئة فى فن التصوير المصرى شاركه فيه المصور جورج صباغ ، ولكن صباغ يصور الانوثة الجذابة ، والعصرى الاكاديمى ، أما سعيد فيصور نماذج للخصب الانثوى لا يعنيه منه الجمال التقليدى ، ولكن يعنيه التعبير عن رؤى معينة .. واللوحة العارية عنده بناء معمارى والجسم ذريعة لمعالجة التقاء النور والظل كما يبدو بصورة واضحة فى لوحة «على الوسائد » حيث يساهم النور فى تشكيل الاحجام وابراز استدارتها بأسلوب يقترب من النحت .

كذلك تميزت هذه الفترة بعديد من الصور الشخصية ، وقد شغل فن تصوير الاشخاص مكانا ملحوظا من أعمال محمود سعيد ولكنه تميز من خلال هذا الفن باسلوب خاص فهو لا يصور من الشخص حاضره وملامحه وجوه العابر وانما يصور العمق النفسى والتطلع البعيد .

وفى الخمسينات خرج الفنان الى مرحلة أخرى .. هدأت فى نفسه حدة الصراع الداخلى بعد أن ترك كرسى القضاء وتفرغ لفنه ، ولئن عاش فى الثلاثينات يترنم برؤاه الخاصة ويهجر مشاهد الواقع ويحيد عن القاعدة من أجل تعميق الاحساس بالتعبير الا انه فى هذه الفترة بدأ يرتبط بالعالم الخارجى ، ويلتفت الى القاعدة ويعنى باللون كقيمة تصويرية متعلقة بالنور ، ويمضى فى سياحاته بين رشيد وأسوان ومرسى مطروح والمنيا ولبنان والبحر الاحمر يصور الجبل والنيل والبحار ومناجم الفوسفات ، وبعض هذه الأعمال تسجيل تشكيلى موفق للمناظر الطبيعية ، ولكن منها ما يرتقى الى قمة التعبير الفنى ويلمس مدى البعد النفسى الفسيح ويزاوج بينه وبين أبعاد الرؤية ويخرج من مزاجهما بحلول تشكيلية تحمل سمات الفنان المألوفة لنا ، ولكنها تنطوى على تحرر فى التعبير اللونى ، وتحول من النظرة الخارجية الى الرؤى الخاصة ، وتوازن فى التصميم والبناء يبلغ أروع قممه فى لوحات « محجر التلك سنة ١٩٥١ ـ مناجم الفوسفات بالقصير سنة ١٩٥٣ ـ منظر الجبل من ظهور الشوير ١٩٥٤ ـ ميناء بيروت عام ١٩٥٤ »

أما مرحلته الاخيرة ـ الستينات ـ فأهم ما تميز به رحلته الاخيرة الى جزر اليونان هى رحيل نفسى أكثر من رحلة مادية وهذا الرحيل النفسى الى شاطىء الحضارة اليونانية ظاهرة تجلت عند ثلاثة من رجال الفن ..

كانت «مدرسة الاسكندرية» من أعمال ناجى الاخيرة ، وكانت قبرص ختام مطافه ، وكذلك كانت رحلة سعيد ، بينما اتجه مختار فى آخر رؤاه الى اقامة نصب الاسكندر الاكبر ليمثل من خلاله التقاء حضارة مصر بحضارة اليونان ، ولكنه عاش الرحلة بخياله ولم تسعفه الحياة الى أن يحققها بشخصه .

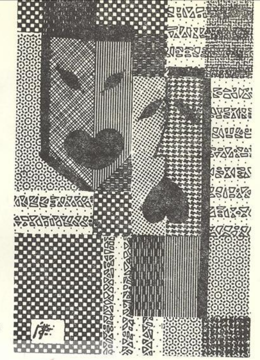
كانت رحلة ناجى رحلة بطولية قام بها فى صميم اشتعال الثورة القبرصية ليعبر عن أحداث حركتها القومية .

وكانت رحلة مختار رمزية ليصور معنى حضاريا ، أما رحلة سعيد الاخيرة فكانت انجذابا الى النور وبحثا عن رؤى جديدة من التعبير الفنى .. كان المنظر عند سعيد فى مرحلته الوسطى ذريعة رمزية ، أما فى المرحلة الاخيرة فهو يسجل لذاته ، ولقد جددت هذه الرحلة رؤى الفنان وعاد يسجل هذه الاراضى التى يجللها الضياء ، ويعالج مشكل النور الذى اغفله كثير من أساتذة الفن الحديث وشغلوا عنه بمشكلات أخرى ، ولكنه يجمع بين النور وبين عنصر المعمار ويلمس فى أعماله الاخيرة السحر الخاص للمكان وأشعاعه الداخلى ، وتلك رحلة كان لنا أن نرقب منها آفاقا وأبعادا أخرى لو كان فى عمر الفنان فسحة .

***

ولئن كان محمود سعيد قد صمت عن التعبير الفنى ، فما أبلغ البناء الرائع الذى شاده ، والعوالم المتعددة التى ابدعتها مخيلته والتى ضرب بها مثلا فذا على حاجة العقل المصرى والذوق المصرى الى أن يتمثل كل الثقافات ويتأثر بها كما أقامت أعماله الدليل على مقدرة التعبير عن الذات وتفسير الرؤى بعين ونفس مصرية دون انشغال بقوالب معينة .

ان « ذات الجدائل ـ والدعوة الى السفر ـ وذات العيون العسلية » ولوحات « الصيد ـ والشواديف ـ والجزيرة السعيدة » ورؤاه التى استخلصها من مناجم الفوسفات ومحاجر التلك رسمت أبعادا لفن التصوير المصرى وها نحن نلمح أثرها وامتداداتها عند كثير من فنانينا المعاصرين ، فهو دون أن يلقى تعاليمه فى مدرسة أو يجمع حوله المريدين أحدث فى جيلنا ببلاغة صمته وسكينة وحدته ما لم يحدثه المعلمون .



ميلاد انسان

بقلم

الدكتور حسين مؤنس

مسرحية من فصل واحد

المنظر : مكتب الأستاذ رضا عبد الرحمن وكيل النيابة . مكتبه فى صدر المنظر الى اليمين . الى يساره فى الركن دولاب حديدى لحفظ الملفات . تحتل بقية صدر المنظر الى يمين المكتب نافذة كبيرة تحتها دولاب كتب يتكون من رفوف مفتوحة . فى الناحية اليمنى من المنظر دولاب كبير تظهر خلف زجاجه صفوف الملفات . ثم باب ناحية الجمهور . فى الناحية اليسرى كنبة وكرسيان « فوتيل » بينهما منضدة صغيرة عليها بعض الكتب . يلى ذلك باب آخر مواجه للباب الأول . على هذا الباب يقف الشاويش رجب . عندما يرتفع الستار يبدو رضا جالسا الى مكتبه يقرأ أوراقا أمامه والى جانبها ملف مفتوح . انه شاب فى السابعة والعشرين من عمره . يجلس أمامه ضابط المباحث « أمين » ، وهو شاب يكبره بقليل . الوقت حوالى الثانية بعد الظهر .

رضا : (يرفع رأسه وينظر الى أمين مبتسما وهو ينقر بأصابعه على ورق الملف المفتوح الى يمينه) طيب ...

أمين : طيب ايه ؟ .. خلاص ؟ ..

رضا : تقريبا ..

أمين : يعنى .. لم تفرغ بعد ؟

رضا : لا .. أشياء بسيطة .. أريد أن أقرأ الأوراق مرة أخرى ..

أمين : ولكنك لن تعيدها الى ؟

رضا : لا أظن .. الأوراق مستوفاة : محضر .. مش بطال .. شهادات الشهود .. اعتراف المتهم ..

أمين : (فى فخر) شغل مضبوط ..

رضا : طبعا .. سأرسل لك الملف صباح غد .. أعدك بذلك ..

أمين : ولماذا ننتظر الى غد ، ما دام الشغل مضبوطا ؟ .. وحياتك يارضا .. خلصنا .. اذا سرنا على هذه الطريقة فلن نفرغ أبدا .. غرفة الحجز مليئة بالناس ، ولا بد من البت فى القضايا بسرعة .. هذه نقطة بوليس كبيرة ، والحوادث تجرى فيها مع عقرب الثوانى .. هذه كلها مسائل روتينية لا تستحق منك أكثر من نظرة .. أنت تعرف كيف نعمل ..

رضا : نعم أعرف ، ولكنك لم تعرف بعد كيف أعمل أنا .. اننى جديد هنا ، والجديد يحتاج الى

صبر وطول بال . كل ما أرجوكم فيه هو أن تصبروا على .. هذه القضية بسيطة فعلا ، ولكنها ليست مجرد جنحة عادية . انها سرقة مبلغ كبير ومحـــاولة الاعتداء على رجل البوليس ..

أمين : وقد اعترف المتهم بذلك كلـه .. والاعتراف سيد الأدلة ..

رضا : ليس دائما .. هنـــاك ناس من هذا الطراز يعترفون بجرائم لم يرتكبوها ليفـــرغوا من متاعب الاستجوابات .. وهناك من يعترفون ليدخلوا السجن ويستريحوا بضعة شـــهور من عناء الحياة خارجه .. وهناك من يعترفون ليستروا آخرين ..

أمين : ولكننا لســـنا مسئولين عن دوافعهم الى هذه الاعترافات . ما دام المجرم قد اعترف فقـد انتهت القضية بالنسبة لى ..

رضا : صحيح ، ولكنها تبدأ بالنسبة لى ..

أمين : طبعا ، هذا هو نظام العمل ، ولكن ليس معنى ذلك أنك ستعيد التحقيق ؟ ..

رضا : قد لا يدعو الأمر الى ذلك .. هناك بضع نقط أريد أن أستوفيها .. أقصد بضع نقط غير مطمئن لها تماما ..

أمين : أى نقط ؟ ..

رضا : مثلا : لماذا لم يعترف هذا الرجل فى الاستجواب الأول ؟ ..

أمين : لأن هذا الطراز من معتادى الاجرام لا يجيبون على السؤال الا بعد أن تلقيـــه عليهم للمرة العاشرة . الحقيقـــة عنـدهم بنت السؤال العاشر ..

رضا : والدكتـــور صدقى ، المجنى عليه ، لمـــاذا لم يتعرف على المجرم فى المرتين الأولبين ؟ .. انه يقرر أنه لاحظ أن المتهم يتبعه من وقت خروجه من السيارة الى دخوله الصيدلية ، وأنه رآه ينتظره خارجهـــا .. لقد اكتشف ضياع حافظة نقوده بعد نشلها بقليل جدا ، ورأى المتهم يسرع بالفرار .. يعنى كان من المفروض أن يتعرف عليه عندما يراه ..

أمين : اسمع يا أخى .. ان هذا الدكتور صدقى رجل عصبى ، وهو كل ساعة يســـأل : وجدتم المحفظة ؟.. وجدتم المحفظة ؟.. كأنه يتصور ان المجرمين يسرعون بتسليم المسروقات الينا حتى نعيدها الى أصحابها عندما يسألون عنها .. ان الناس لا يتصورون المعركة الهائلـــة التى نخوضها مع عالم الاجرام ليـــل نهار .

رضا : الدكتور صدقى على حق .. ما دمنا قد قبضنا على المجرم بعد وقوع الجريمة بساعتين فمـــن المفروض أن المال المسروق لا زال معه ..

أمين : (ضاحكا) ياسلام ! .. ألم أقـــل لك أنك لا تعرف هذا النوع من المجرمين ؟ . لو كنـــا قبضنا عليه ويده فى جيب الدكتور لما وجدنا حافظة النقود ..

رضا : أى أننا لن نجد الحافظة أو النقود ؟ ..

أمين : (يهز رأسه) هذا هو المستحيل ..

رضا : (يقف ويتجه نحو دولاب الكتب الى يمينه ويأخذ واحدا منها وينظر فيه ثم يضعه وينظر الى أمين) اذن ما فائدة عملنا كله ؟ .. اذا كان مال الناس يضيع وكل ما نستطيع عمله هو أن نأتى بالرجل ونلقى به فى السجن لبضعة شهور .. ما فائدة ذلك ؟

أمين : لا أدرى ، ولكن هذا كل ما نستطيع فى حالة مثـــل هـــذه .. على الأقل نحول بين المجرم وبين ارتكاب سرقات أخرى خـــلال مدة سجنه ..

رضا : (يهز رأسه ويرفع كتفيه) يجوز .. ولكن هذا تفسير ضيق جدا لمهمتنا .. الناس ينتظرون منا أكثر من ذلك ..

أمين : فى أحيان كثيرة نستطيع استعادة المسروقات .. ولكن مـــاذا نعمـــل عندما يكون ذلك مستحيلا ؟ .. فى هذه الحالة بالذات عصرنا المتهم عصرا ، وقبضنا على عشرين أو ثلاثين نشالا آخرين ، وقضـــينا أياما نستجوب ونضغط ونفتش .. لا فائدة .. أمامك ملف كامل وعندك مجرم معترف ..

رضا : اننى لا أبحث عن مجـــرم . اننى أبحث عن المجرم .

أمين : (بعد تفكير لحظة) فهمت ما تقصد .. يا أخى دعك من هذه الفلسفة (ينهض واقفا) القضية بين يديك .. افعل ما تريد ..

رضا : فى بعض الأحيان يا أمين يخيل الى أن المعركة بين رجال الأمن وأعدائه تتحول مع الزمن الى نوع من المباريات الرياضية . انكم تعملون دائما مع نفس المجرمين .. مجموعة معينة هى التى تسرق وتهرب أو تدخل السجن وتخرج منه .. نفس الوجوه دائما .. بحكم الاحتكاك المتصل واستمرار السرقات والمطاردات تنشأ شبه قواعد للعبة ..

أمين : (مستنكرا) تقصد ..

رضا : (مقاطعا) لا .. لا .. لا أقصـــد ما يدور فى ذهنك .. ولكن أقصد . أن استمرار المعركة بين الجانبين يؤدى الى نوع من التعاون غير المقصود ، غير المحسوس .. (يبتسم ويصمت لحظة) فى حالتنا هذه ـ وهذا مجرد تصور شخصى ، أرجو أن تأخـذه على أنه مجرد مثال ـ رجل يعترف بجريمـــة لم يرتكبها ليريح المحقق ويمكنه من اكمال عمله واقفال ملف القضية .. وفى نفس الوقت يطمئن على نصيبه فى حافظة نقود سرقها زميل له فى المهنة ..

أمين : كأنك تتصور أن هؤلاء المجرمين ناس مثلنا ؟.

رضا : تريد أن تقول انهم ليسوا آدميين ؟..

أمين : آدميون من طراز آخر .. من طينــة أخرى : سفاحون وقتلة ولصوص ونشالون وتجـــار مخدرات .. لا .. لا .. هؤلاء كوم وبقيــة المجتمع كوم ..

رضا : هذا التصور بالذات هو سبب الخطأ.. تصورك أنهم جنس آخر يحول بينك وبين الانتصـار عليهم .. أنت تعاملهم بطريقة خاصـــــة وتستجوبهم بطريقة خاصة .. ماذا يحدث مثلا لو عاملتهم على أنهم بشر مثلى ومثلك .. أو مثل الشاويش رجب ؟

رجب : (مستنكرا) أعـوذ بالله .. أعـوذ بالله .. سيادة الوكيل لا يعرف هذا الجنس ..

رضا : وهل تعرفه أنت يا شاويش رجب ؟ ..

رجب : أنا ؟ .. طبعا .. عشرون ســنة فى حرب معهم .. بنظرة واحدة أعرف ما يجول فى ذهن الواحد منهم ..

رضا : اذن .. هل تستطيع أن تأتينا بالمحفظـــة الضائعة ؟ .. (رجب ينظر اليـــه كأنه لا يفهم) .

أمين : رجب يســـتطيع .. كل شاويش من هؤلاء يستطيع .

رضا : اذن لماذا لا تظهر المسروقات ؟

أمين : لأن هذا النظام الذى نجرى عليه يحترم المجرم ويشل يد رجب وأمثاله : تحقيقات طويلة .. سين وجيم ، ومعاملة طيبة ، والطعام يحمل اليهم فى التخشيبة .. وســـجن مريح .. ومحامون .. كل ذلك ليس فى صالحنا .. ما داموا متحصنين وراء هذه القوانين (يشير بعصـــبية الى الكتب) وهذه الكتب ، فـــلا نستطيع أن نحصل منهم الا على ما يريدون .. فى معركتنا هذه ، المجرم سيد الموقف .. (يتوقف ثم ينظر فى ساعته) ياخبر.. قربنا من الساعة الثالثة .. (يتجه نحو البـــاب ويوجه الحديث لرضا) موعدنا غدا .. لا تنس .. (يحيى ويقفل الباب) ..

رجب : (يقترب من رضـا) الآن لا بد أن تتغـــاول غداءك .. حرام أن تستمر فى العمل هكذا..

رضا : أظن ان لدينا رجلا آخر ينتظر ..

رجب : (فى سأم) هذا يستطيع أن ينتظر ..

رضا : (يعود الى مكتبه . يبــدو عليه أنه يفكر) أقول لك يارجب ؟ .. هاته بالمرة .. لنفرغ منه أولا .. بعد ذلك نستطيع أن نأكل فى هدوء ..

رجب : ياسيادة الوكيل هذا رجل متعب .. لو أتيت به الآن لما فرغنا منه قبل سنة ..

رضا : تعرفه يارجب ؟

رجب : كلهم أعرفهم .. هذا بالذات دخل السـجن قبل ذلك أربع مرات أو خمسا ..

رضا : وهم أيضا يعرفونك ؟ ..

رجب : لا مؤاخذة يا سيادة الوكيل .. لا أقولها شكرا فى نفسى .. ولكن الشاويش رجب يرهبه كل مجرم فى البلد .. قبل أن أنقل الى هذا المكتب كان المجرمون يتحاشون النقطة التى أعمل فيها ..

رضا : وماذا تعرف عن هذا الرجل ؟

رجب : العن من الأول .. لو بيدى لشنقته وأرحت الدنيا منه ..

رضا : هاته اذن .. وأتنى بدوسيه قضيته .. (يتجه رجب الى الدولاب الأيمن ، ويأخذ منه ملفا يضعه أمام رضا ، ثم يخرج من الحجرة ويعود بعد قليل ووراءه رجل يمسك به جندى . على باب الحجرة يحيى الجندى تحية عسكرية . المتهم — زكى — يلبس بدلة مهلهلة : البنطلون لون والجاكتة لون آخر . قميصه مفتوح عند الصدر ، ينقصه زراران . انه شاب بين الخامسة والثلاثين والأربعين ، شاحب الوجه أشعث الشعر . الجندى من خلفه يدفعه الى وسط الحجرة . المتهم يتقدم مقتربا من المكتب . الجندى يمسك به فى عنف) .

الجندى: أين تذهب ؟ .. قف ولا تقترب من مكتب السيد الوكيل ..

رضا : دعه ياشاويش .. دعه واخرج انت ، (لزكى) تعال .. اقترب .. (زكى يقترب . الجندى يخرج . رجب يقترب من زكى ويقول له)

رجب : اسمع ياواد .. السيد الوكيل تعبان ولا يريد وجع دماغ .. لا تقلق قلبه .. أنا أعرفك .

زكى : ياشاويش حرام عليك .. السيد الوكيل تعبان

رضا : سيبه يارجب .. سيبه .. اذا كنت متضايقا فاخرج انت وقف عند الباب . وسأناديك عندما أحتاج اليك ..

رجب : لا ياسياة الوكيل .. لا يصح أن أخرج .. سأقف مكانى ، ولن أتكلم .. (يعود الى مكانه بجوار الباب ويقف ونظره مصوب الى زكى فى احتقار شديد) .

رضا : (يفتح الدوسيه وينظر فيه ، ثم يسند ظهره الى ظهر كرسيه وينظر الى زكى طويلا) اسمك ايه ؟ ..

زكى : خدامك زكى

رضا : زكى ايه ؟ ..

زكى : زكى أى حاجة ..

رجب : أجب السيد الوكيل وقف معتدلا .. دعك من هذا التمثيل ..

زكى : أبو حبل .. زكى أبو حبل ..

رجب : حبل يشنقك !

رضا : قل لى ياسى زكى أبو حبل .. خطفت الحقيبة من يد الست .. ما اسمها ؟ .. (ينظر فى الدوسيه) آه .. هذا اسمها هنا ..

زكى : والله العظيم .. ثلاثة بالله العظيم .. والسيدة نفيسة .. أو يدوسنى الترام .. ما خطفتها .

رجب : (يهز كتفيه فى غضب وسخرية ، ثم يضحك) طبعا لم يخطفها .. هى أعطتها له ..

رضا : وبعدين يارجب ؟ ..

رجب : خلاص يافندم خلاص .. لن أفتح فمى ..

رضا : هيه ؟ .. خطفتها ؟ ..

زكى : لا يافندم ..

رضا : اذن ما الذى حدث ؟

زكى : كما قال الشاويش ..

رضا : يعنى ايه ؟ .. هى أعطتها لك ؟ ..

رجب : (يضرب كفا بكف) يانهار اسود .. (يضحك فى مرارة) ..

زكى : أى والله يافندم .. والسيدة نفيسة .. أو يدوسنى الترام .

رجب : حاجة تجنن !

رضا : كيف أعطتها لك ؟ .. هل كنت تعرفها ؟ ..

زكى : لا يافندم لا أعرفها .. ولا كنت رأيتها قبل ذلك .. ولكنها كانت تحمل ربطات كثيرة ، ووقعت احداها .. وكنت بالصدفة الى جوارها ، فناولتنى الحقيبة لتأخذ الربطة التى وقعت ..

رضا : (يهز رأسه) هيه .. ولماذا الحقيبة بالذات؟ .. ألم تكن فى يدها ؟ ..

زكى : لا أدرى .. ولكن هل كنت أستطيع ان أرفض طلب سيدة تطلب مساعدة ؟ ..

رضا : وبعد ذلك .. ماذا حدث ؟ ..

زكى : سرت وراءها حتى باب المحل ..

رضا : يعنى تركت حقيبتها فى يدك وسارت أمامك ؟

زكى : بالضبط .. ثم خرجنا الى الطريق ، وأرادت السيدة أن تعبر الشارع لتأخذ الأوتوبيس ، وفى زحمة المرور لا أدرى أين ذهبت .. ما دريت الا وهى تصرخ ، وأمسكنى البوليس .

رضا : وأنت تجرى والحقيبة فى يدك ؟ ..

زكى : نعم .. لكى أسلم الحقيبة لصاحبتها (رجب ينفجر ضاحكا فى مرارة . رضا ينظر اليه ويبتسم ، ويضحك هوالآخر . رجب يضع يده على فمه ويهز كتفيه اشارة الى أنه لن يتكلم)

رضا : تعتقد أننى يمكن أن أصدق هذه القصة ؟

زكى : أقسم بالله ثلاثا .. وبالسيدة نفيسة .. أو يدوسنى الترام .. هذه هى الحقيقة ..

رضا : أنت تعرف أنك تكذب .. لقد قلت كلاما غير هذا فى التحقيق ..

زكى : بل هذا ما قلته ..

رضا : وقلت غيره .. ووقعت على ذلك كله ..

زكى : (مستنكرا ومتظاهرا بالبراءة) وقعت ؟ اننى لا اقرأ ولا أكتب .. ليتنى أستطيع ..

رضا : أقصد بصمت بأصابعك ..

زكى : أجل بصمت .. اننى أبصم كل شىء .. ما داموا هم يريدون ..

رضا : اذن فسأعيدك الى ضابط المباحث ليعيد التحقيق ..

زكى : (فى رعب) لا ياسيادة الوكيل .. لا لزوم .

رضا : لا يمكن أن أحيلك للمحاكمة وأقوالك بهذا الشكل ..

زكى : لا أريد أن أعود الى المباحث .. ما تقرره سيادتك انا موافق عليه ..

رضا : ولماذا لا تقول أنت الحقيقة وتريحنا ؟ ..

زكى : تصدق بالله ؟ .. والله لا أذكر ما جرى بالضبط ..

رضا : أنت تذكر وتعرف ، ولكنك تتصور أن هذا المكر ينفعك ..

زكى : لا والله ياسيادة الوكيل .. أقسم بالسيدة نفيسة ، أو يدوسنى الترام .. مع سيادتك لن أقول الا الحق ..

رضا : اذن ، فسأسألك وتجيب ..

زكى : أمرك يافندم ..

رضا : (ينظر فى الأوراق التى أمامه ، ثم ينظر الى زكى طويلا ثم يقول بلهجة تقرير) خطفت الحقيبة من يد السيدة ..

زكى : (محتجا) لا .. هذا لا .. اننى لست خطافا ..

رضا : اذن ، ماذا حدث ؟

زكى : (بعد تردد يخفض رأسه ويعبث بجاكتته فى حركة عصبية) .. هذه السيدة كانت تحمل ربطات كثيرة .. وضعتها على احدى المناضد لتحملها بصورة أحسن .. وضعت حقيبة يدها الى جانبها ، وأخذت تصلح هيئتها . كنت الى جانبها . لاحظت أنها نظرت ناحية أخرى ، فأخذت الحقيبة وسرت بهدوء . عندما التفتت السيدة لاحظت ضياع حقيبتها فصرخت .. كنت اذ ذاك على أمتار منها ، فأسرعت بالخروج من المحل .. لا أدرى كيف رآنى أحد المخبرين وأمسك بى ..

رضا : اذن فأنت تعترف بأنك سرقت الحقيبة ؟ ..

زكى : (يرفع كتفيه ويزيد رأسه انخفاضا ويهز بالايجاب) .. صحيح ..

رضا : ولماذا كنت داخل المحل ؟ ..

زكى : لا أدرى .. ماذا يهم ذلك ، ما دمت قد قلت اننى أخذت الحقيبة ؟..

رضا : أنت لم تأخذها .. أنت سرقتها ..

زكى : يستوى الأمران هل من الضرورى أن أقول اننى سرقتها ؟

رضا : نعم ..

زكى : أمرك .. سرقتها ..

رضا : ولماذا دخلت المحل ؟

زكى : كما يدخل كل الناس .. هل دخول المحلات التجارية جريمة هو الآخر ؟

رضا : اننى أريد أن أساعدك .. اذا كنت قد دخلت للسرقة فالجريمة فى هذه الحالة أكبر .. واذا كنت قد دخلت لتشترى شيئا مثلا .. ثم ..

زكي : (ضاحكا في مرارة) أشترى شيئا ؟ ٠٠ (يهز رأسه ويصمت)

رضا : انني أسألك ٠٠ لأن المحل أبلغ عن سرقة أشياء أخرى في نفس اليوم ٠٠

زكي : (ينظر اليه مندهشا) سرقة أشياء أخرى ؟٠٠ ياسيادة الوكيل لقد قلت انك تريد مساعدتي ٠٠ ثم تريد أن تلبسني تهمة أخرى ؟ ٠٠

رضا : انني أساعدك فعلا ٠٠٠

زكي : ان كانت هذه هي المساعدة ، فالله الغني عنها ٠٠

رضا : لقد سرقت من المحل مجموعة من الكرافتات في نفس اليوم ٠٠

زكي : (في انكار شديد) كرافتات ؟ ٠٠ (يمد يده الى رقبته ويتلفت يمنة ويسرة) لماذا ؟ ٠٠ لماذا أسرق كرافتات ؟ ٠٠

رضا : كما سرقت الحقيبة ٠٠ حقيقة انك لا تلبس كرافتات ، ولكنك أيضا لا تحمل في يدك حقيبة سيدة ٠٠

زكي : لا ياسيدي ، لم أسرق أي شيء آخر ٠٠

رضا : حاول أن تتذكر ٠٠ لعلك أخذتها وأعطيتها لأحد شركائك ٠٠

زكي : ليس لي شركاء ٠٠ ليس لي في الدنيا صديق أو شريك ٠٠ انني أشتغل بمفردي ٠٠

رضا : وبماذا تشتغل ؟

زكي : أرتزق ٠٠ أعيش ٠٠ أعيش العيشة السوداء التي أنا فيها ٠٠ لو كان الموت ممكنا لأرحت نفسي وأرحتكم ٠٠ ولكن سيادتك تعرف : الموت غال على الفقراء ٠٠ وصعب أيضا ٠٠

رجب : ليه ؟ ٠٠ ما صعوبته ؟ ذهبت ترمي نفسك في النيل فقال لك لأ ؟ ألم تتحصل مرة على قرشين تشتري بهما سم فأر ؟ هل تأخر الترام عن الاستجابة الى طلبك ؟ قال غالي ٠٠ قال ٠٠

زكي : قصدي انه ليس سهلا ٠٠ يعني ٠٠ يحتاج الى شجاعة ٠٠ والله لقد حاولته مرارا ٠٠ ليتك تحكم علي بالاعدام وتخلصني ٠٠ قل لهم يضربوني بالرصاص ٠٠ أو يعلقوني في المشنقة ٠٠ تعبت ياسيدي وأتعبت الناس معي ٠٠ ماذا أعمل ؟ لا حرفة ولا صنعة ، ولا أحد يريد أن يقبلني ٠٠ أينما ذهبت طلبوا مني صحيفة السوابق ٠٠ وصحيفتي تعرفها أنت ٠٠ من عشرين سنة وأنا على هذه الصورة ٠٠

رجب : ابك ٠٠ تصنع البكاء كما تفعل دائما ٠٠ هذه الدموع جزء من أدوات النصب التي تعيش بها ٠٠

زكي : ياشاويش حرام عليك ٠٠ أنا في عرض النبي ٠٠ الجريمة واعترفت بها ٠٠ ألا تتركني أشكو ؟ ٠٠ هل هذا أيضا حرام ؟ ٠٠

رضا : تريد أن تقول انك حاولت أن تبدأ حياة جديدة ولم تستطع ؟ ٠٠

زكي : طبعا ٠٠ بدون فائدة ٠٠ سيادتك لا تتصور الدنيا التي أعيش فيها ، أنا وأمثالي ٠٠ نحن نعيش في بئر ٠٠ في حفرة عميقة ٠٠ في حفرة مثل جبلاية القرود في حديقة الحيوانات٠ ٠٠ بيننا وبين الدنيا التي تعيشون فيها حوائط عالية ٠٠ لا أحد منا يستطيع التسلق أو التسلل الى دنيا الناس المحترمين ٠٠ من الحفرة التي نحن فيها نراكم تسيرون ٠٠ نرى أقدامكم فقط ٠٠ ليس أمامنا الا طريقة واحدة للدخول في عالم الناس ٠٠

رضا : وما هي ؟ ٠٠

زكي : أنت تعرفها ٠٠ أمامك مثال منها ٠٠

رضا : تعني ٠٠٠

زكي : قلتها ياسيدي ولا تتردد ٠٠ كلصوص ٠٠ الجريمة هي الصلة الوحيدة بيننا وبين عالمكم ٠٠

رضا : اذن فقد دخلت المحل للسرقة ؟

زكي : والله ياسيدي لم أكن قد أكلت شيئا من قبلها بيوم ٠٠ كان رأسي يدور ٠٠ كنت أبحث عن أي شيء ٠٠ أي شيء ٠٠ ثم قبضوا علي ٠٠ سيادتك تعرف ماذا يفعل الجمهور بالواحد منا عندما يقع ٠٠

رضا : ضربوك ؟ ٠٠

زكي : (يهز رأسه في حزن) ضرب الموت ٠٠ وبعد ذلك التحقيق في القسم ٠٠ سين وجيم ٠٠ سين وجيم ٠٠ ثم يقولون لك : ابصم ! وتبصم ٠٠ ثم يلقون بالواحد منا في الحجز ٠٠ وتمر ساعات دون جرعة ماء ٠٠ تصدق بالله ؟ ٠٠ من ظهر أمس ما دخل بطني شيء٠٠

رضا : تريد أن تأكل شيئا ؟ ٠٠

زكي : لا ٠٠ ولكن ٠٠ اذا كان ممكنا ٠٠ سيجارة ٠٠

رجب : (مستنكرا) سيجارة ؟! ولك نفس تدخن ؟٠

زكى : ياحضرة الشاويش أنت تعرف .. نحن نعيش على الدخان ..

رضا : (يخرج علبة سجائره ويمد يده بها اليـه . زكى يحاول أن يستخرج واحدة فلا يستطيع) خذها .. خذها كلها .. انها لك ..

زكى : (فى سرور ودهشة) لى ؟ .. كلها ؟ ..

رضا : نعم لك .. (زكى يضعها فى جيبه فى بطء) دخن واحدة ..

رجب : ياسيادة الوكيل ..

رضا : دخن واحدة .. هيا .. هل معك كبريت ؟ ..

زكى : (يخرج علبة السجائر ويأخذ واحدة ويشعلها) الله يخليك .. ربنا يعمر بيتك..

رضا : (يبحث فى جيوبه ثم يبتسم) اعطنى واحدة..

زكى : (ضاحكا) العفو ياسيادة الوكيل .. العفو .. (يقدم العلبة لرضا فيأخذ واحـدة . زكى يشعلها له) ..

رضا : تريد أن تأكل شيئا ؟ ..

زكى : لا والله .. هذا لا يجوز ..

رضا : اجلس ..

زكى : (مترددا) لا ياسيادة الوكيل .. غير ممكن ..

رضا : اجلس أقول لك .. (زكى يجلس مترددا على حافة الكرسى ، ثم ينهض) اجلس .. قلت لك اجلس .. (يجلس مرة أخرى)

رضا : (لرجب) رجب .. هات سبت الأكل ..

رجب : (مستنكرا) أكلك ياسيادة الوكيل ؟ .. تعطيه لهذا الـ ..

رضا : (مقاطعا) هات السبت ..

رجب يتجه الى الدولاب الأيسر وهو يستنكر ويتأفف . يفتحه ويخرج من الرف الأسفل سبتا ، ويضعه أمام رضا .. ينقله أمام زكى ويفتحه ويخرج منه شطيرة ويمد يده بها لزكى . يتردد فى أخذها . يصر عليه فى أخذها . يتناولها) كـل .. لا تخف .. (يرفعها الى فمه فى تردد ويبدأ الأكل . بعد ذلك يفتح الشطيرة وينظر فيها ويبتسم) .

زكى : فراخ ! .. (يأكل مرة أخرى) الله يكرمك .. الله يسعدك ..

رضا : (يأخذ شطيرة لنفسه ، ويقول لرجب) تعال يارجب .. خذ ..

رجب : أستغفر الله ياسيادة الوكيل .. والله لا يمكن ..

رضا : (لزكى) على مهلك .. كل على مهلك .. هنا كثير ..

زكى : (وهو يأكل) ماذا أقول ؟ والله أنا مكسوف.

رجب : (فى سخرية واحتقار) مكسوف ؟ .. اللى اختشوا ماتوا .. مكسوف ! ..

رضا : (وهو يأكل شطيرته) أين تسكن ؟

زكى : فى أى مكان ..

رضا : أليس لك بيت ؟ ..

رجب : بيته السجن .. هل له بيت غيره ؟ ..

رضا : أقصد عندما تكون خارج السجن ..

زكى : كان لنا من زمان بيت عند السيدة سكينة .. بيت خالتى .. ثم ماتت .. الله يرحمها .. فى بعض الأحيان أنام فى نفس البيت ، عند زوجها .. انه رجل طيب ولكنه لا يحبنى .. عندما أتعب جدا ، أذهب اليه ..

رضا : وماذا يعمل زوج خالتك هذا ؟ ..

زكى : سمكرى .. عنده دكان صغير ..

رضا : ولماذا لا تعمل معه ؟ ..

زكى : هو لا يريد ..

رجب : طبعا ..

زكى : هكذا .. يوم هنا ويوم هناك .. أحيانا أنام عند صاحب لى ..

رضا : وماذا يعمل صاحبك هذا ؟

رجب : لص مثله ..

زكى : لا والله ياحضرة الشاويش .. قهوجى .. لا زوجة له ولا ولد ، أحيانا عندما يرانى متعبا آخر الليل يأخذنى لأنام عنده ..

رضا : أليس لك أهل .. أب .. أم .. ؟ ..

زكى : أبى وأمى ماتا من سنين .. ماتا يرحمهما الله .. أبى كان يعمل شيالا فى المحطة .. بعد أن مات توسطوا لى وأخذونى محله .. كنت صغيرا .. ١٦ سنة .. ثم وقعت سرقة .. حقيبة ضاعت.. اتهمونى بها ، وطردونى .. من يومها وأنا فى الشوارع ..

رضا : وهل أنت الذى سرقت هذه الحقيبة أيضا ؟

زكى : لا والله ..سرقها شيال آخر .. رجل كبير .. وهو الذى اتهمنى بها وضربنى حتى كاد يقتلنى ..

رضا : تقول انك حاولت أن تعمل عملا شريفا ؟ ..

زكى : مائة مرة .. من ثلاث سنوات عملت فى دكان لمدة شهرين ..

رضا : ولماذا تركت العمل ؟
زكى : طالبونى بصحيفة السوابق ..
رضا : ألم تسرق شيئا هناك ؟
زكى : لا والله .. والسيدة نفيسة .. أو يدوسنى الترام ..
رجب : يا أخى ليته يدوسك ..
رضا : وما اسم المحل ؟ ..
زكى : محل الحاج أمين السيد بالغورية ..
رضا : (لرجب) ابحث لنا عن رقم تليفـــونه فى الدفتر ..
رجب : ياسيادة الوكيل .. سنفتح على أنفسنا باب تحقيق جديدا ..
زكى : اساله ارجوك .. كلمه بالتليفون ..
رضا : (لرجب) شوف النمرة يارجب (رجب يأخذ الدفتر ويفتحه ويمضى يبحث فى استنكار)
رجب : (يقف عند صفحة ويضع أصبعه على سطر) الحاج أمين السيد الأسيوطى ؟
زكى : نعم ..
رضا : اطلب الرقم .. (رجب يدير الرقم ثم يناول السماعة لرضا) محل الحاج أمين الســيد الأسيوطى ؟ هنا نيابة الوايلى .. أريد أن أكلم صاحب المحل .. أيوه رضا عبدالرحمن وكيل نيابة الوايلى .. الحاج أمين الأسيوطى ؟ .. سيادتك ؟ .. لا .. لا .. لا شىء .. خير .. خير .. هل تعرف شخصا يسمى زكى أبو حبل ؟ .. أيوه أبو حبل .. كان يعمل عندك ؟ .. كم شهرا ؟ .. شــهرين ؟ .. ولماذا طردتموه ؟ لم نطرده ؟ ..
زكى : (فى فرح) الحمد لله ..
رضا : (مستمرا فى الكلام فى التليفـون) اذن لماذا خرج ؟ .. آه .. لم يقدم صحيفة السوابق .. وما رأيك فيه ؟ .. يظهر انه رجـــل طيب ؟ .. أنت متأكد أنه لم يسرق شيئا ؟ .. أبدا ؟ .. شكرا .. شكرا .. لا مؤاخذة على هذا الازعاج .. شكرا .. لا .. لا .. لا شىء .. (يضع السماعة مكانها وينظر الى رجب)
زكى : جاءك كلامى ؟ .. ماذا أعمـــل ؟ .. والله ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها : أنا فى عرضك ياست ياطاهرة .. دعيهم ينسوا صحيفة السوابق .. أنا فى عرضك .. ولكن ماذا تعمل الست الطاهرة ؟ .. كان رجلا طيبا معى .. طيبا جدا .. ولكن ماذا يعمل هو الآخر ؟ .. تركت العمل .. وعدت الى الحفرة .. الى جبلاية القرود .. من يومها وأنا ألبس هذه الملابس ..
رضا : وهل أنت مستعد لأن تبدأ حياة جديدة ؟ ..
زكى : لا فائدة .. هل رأيت فى حياتك قردا قفــز من الجبلاية الى أرض الحديقة ؟ .. غير ممكن .. سوابقى كثيرة ، وهذه سابقة جديدة .. الله يدرى ماذا سيفعلــون بى .. كل يوم صحيفة السوابق تزداد طولا .. وتصـــبح الحفرة أعمق وأعمق ..
رضا : اقصد بعد أن تفرغ من هذه القضية .. هل أنت مستعد أن تبدأ حياة جديدة اذا أنا .. ضمنتك ؟ ..
رجب : (مستنكرا) تضمنه ؟ .. ياسيادة الوكيل هـؤلاء وحوش وأنت رجـل محترم وشاب صغير ومستقبلك عظيم.. هؤلاء يجنون عليك ويأكلـــونك .. أرجـوك .. (متوسـلا) أرجوك ..
زكى : لا ياسيادة الوكيل .. كما قال الشاويش .. نحن وحوش .. أنا من طينة أخرى .. مكانى هناك وأنا أعرفه .. لا لزوم لأن تهبـط معنا فى الحفرة .. سنأكلك كما قال الشاويش.
رضا : أنا أعرف ما أعمل .. هل أنت مســتعد لأن تبدأ حياة أخرى ؟ ..
زكى : نعم .. ولكن بدون ضمانك .. دعنى أخرج من الوحل وحدى ..
رضا : ضمانى لك ليس معناه أننى مسئول عنك .. معناه أننى سأجد لك عملا ، وسأعفيـــك من صحيفة السوابق ..
زكى : واذا وقع منى شىء ؟..
رضا : تعود الى الوحل ..
زكى : وأنت ؟ ..
رضا : لا تخف على .. أنا أعرف ما أعمل .. والآن : هل أنت مستعد ؟..
زكى : مستعد ..
رضا : كلمة شرف ؟ ..
زكى : كلمة شرف ..

رضا : سيكتب الشاويش رجب المحضر ويقرأه عليك وتبصم عليه .. وستحال الى المحكمة .. ستعاقب على هذه الجريمة .. ستضاف سابقة جديدة الى صحيفتك ، ولكن هذه الصحيفة كلها سترقد هنا فى درج مكتبى وسيفتح لك الطريق لتخرج من الجبلاية .. سنجربك .. سأعطيك الفرصة التى تطلبها ..

زكى : (ينظر لرجب فى دهشة) هل هذا معقول ياحضرة الشاويش ؟ ..

رجب : (يهز كتفيه ويبسط يديه ويبدو على ملامحه الشك) ما دام سيادة الوكيل يقول ذلك .. (لرضا) لكن لا تنس سيادتك أنهم سيطالبونه بصحيفة السوابق .. وهى ـ كما تقول ـ فى درجك ..

رضا : سيستخرجون له صحيفة جديدة ..

رجب : (يهز رأسه ويبتسم ابتسامة مريرة · يتكلم كأنه يحدث نفسه) صحيفة جديدة ؟ .. ما كان أحد تعب ! كلام ! .. ادارة كبيرة .. سبعة أدوار فيها ٧٠٠٠ موظف .. كل عملهم الصحائف السوداء لهذا وأمثاله .. نذهب ونقول لهم احرقوا العشرة آلاف دولاب التى عندكم .. واعملوا عشرة آلاف أخرى .. جديدة .. بيضاء ؟ .. ولمن ؟ .. كلام ! ..

رضا : (فى شىء من الغضب) ماذا تقول ياشاويش ؟

رجب : لا شىء يافندم .. لا شىء .. أمرك .. سيستخرجون له صحيفة جديدة .. ولكن .. حتى بهذه لن يقبله أحد .. سمعته .. ربنا يحفظ سيادتك ..

رضا : أنا سأجد له العمل .. بل عندى هذا العمل .. (لزكى) بعد أن تخرج من السجن تأتى الى هنا ..

زكى : (فى لهجة غير المصدق) صحيح ؟ .. سأعمل كغيرى ؟ .. أصبح صاحب عمل دائم ؟ .. ويعطوننى آخر الشهر مرتبا ؟ .. (ينظر فى يده) وأؤجر شقة (فى شبه حلم) مثل بقية الناس ؟ .. وأشترى أثاثا ؟ .. وأنام على سرير ؟ .. (يلتفت الى رضا ويستمر فى الحديث بنفس اللهجة وهو يشير الى بذلة رضا) .. وألبس بذلة كهذه ؟ .. وقميصا بأزرار كاملة ؟ .. (يمد يده الى عنقه) وألبس رباط رقبة ؟ .. وأحلق ذقنى ؟ .. وأسير فى الطريق نظيفا ؟ .. محترما ؟ .. (يقبض كفيه ويرفعهما الى مستوى وجهه ويهزهما بشدة ، ويحنى رأسه ويهزه فى عصبية .. ثم يرفع وجهه ويبتسم ، ويتكلم وأثر البكاء فى صوته) يمكن .. جائز .. ما دام سيادتك تقول .. يمكن ..

رضا : (يظل يتأمل زكى لحظات · يتحسس جيوبه باحثا عن علبة السجاير · زكى يسرع فيقدم اليه العلبة · يأخذ منها سيجارة · زكى يشعلها له) شكرا .. هيا يارجب .. ادخل معه فى المكتب المجاور وأثبت أقواله التى أدلى بها هنا وهاتها لى قبل أن يبصم عليها ..

رجب : حاضر يافندم (يأخذ زكى من ذراعه ويمضى به نحو الباب) ..

رضا : (مناديا يازكى) طعامك .. (ينهض ويحمل السبت ويتجه به اليه · زكى يسرع ويأخذه · رضا يعود نحو مكتبه) ·

(زكى يسير مع الشاويش حتى يبلغ الباب · يقف لحظة · رجب يحاول أن يدفعه خارجا)

زكى : انتظر ياحضرة الشاويش (يلتفت نحو رضا) ياسيادة الوكيل ، أنا مدين لك ، ولا بد أن أرد دينى ..

رضا : ستردّه بعد أن تخرج من السجن ..

زكى : (فى تصميم) لا .. الآن .. (يريد العودة نحو رضا · رجب يحاول أن يمنعه بالقوة)

رضا : دعه يا رجب ..

(يتقدم زكى فى بطء نحو مكتب رضا ، ثم يقف · يضع السبت على الأرض ويدس يده فى بنطلونه من أعلى · يبدو أنه يحاول استخراج شىء · رجب ينظر اليه ثم الى رضا كأنه يستأذنه فى اخراجه · رضا يشير اليه أن يقف ساكنا · زكى يخرج يده وفيها حافظة نقود · يتقدم ويضعها أمام رضا · رضا يتأملها دون أن يمسها)

رضا : ما هذا ؟

زكى : محفظة .. خذها .. انظر فيها ..

رضا : (يتناولها · يفتحها فى دهشة · ينظر فى بطاقة تحقيق الشخصية الموضوعة فى غلاف سولوفان بداخلها ويقرأ) الدكتور صدقى اسماعيل (ينظر الى زكى فى دهشة ، ثم الى

رجب) هذه حافظة نقود الدكتور .. الحافظة الضائعة ..

رجب : والنقود ؟ .. فيها ؟ ..

رضا : تعال .. تعال انظر أنت ..

رجب : (يتقدم ويأخذ المحفظة . تتسع عيناه وهو يرى نقودا كثيرة فيها . يأخذ فى اخراجها ويضعها شيئا فشيئا على المكتب وهو يعد) عشرة .. عشرون .. ثلاثون .. (الى مائتين. ثم ينظر الى زكى) والباقى ؟ ..

زكى : فيها .. انظر جيدا ..

رجب : (يخرج أوراقا أخرى) مائتان وخمسة ، وعشرة (الى ٣٧)

رضا : (يفتح الدوسيه وينظر فيه) ولكن الدكتور أبلغ عن ٢٣٥ جنيها فقط ..

زكى : وصرفت جنيهين .. كانا دينا على لزوج خالتى ..

رجب : يعنى ٢٣٩ جنيها .. ولكن المثبت فى المحضر ٢٣٥ ..

رضا : غير مهم .. نادرا ما يعرف رجل مثل الدكتور صدقى ما فى جيبه تماما .. (لزكى) اذن فأنت الذى سرقت المحفظة ؟ ..

زكى : نعم ..

رضا : الم يفتشك البوليس ؟ ..

زكى : فتشنى .. ولكن البوليس لا يعرف هذه الأشياء ..

رضا : ولماذا أخرجتها الآن ؟ ..

زكى : (يهز رأسه ويخفضه) لا أدرى .. خجلت منك .. من انسان مثلك .. أردت أن ترى أننى أيضا بنى آدم ..

رضا : ولكن هذا يزيد عقوبتك .. هذه جريمة أخرى ..

زكى : لا يهم .. ستة شهور أو سنة زيادة فى السجن .. المهم أن أشعر أننى محترم فى نظرك .. لا بد أن أصفى حسابى الماضى ما دمت سأخرج من السجن رجلا جديدا .. هل هذا يؤثر فى وعدك ؟ ..

رضا : بالعكس .. هذا يخفف مهمتى .. ربما استطعت تخفيف العقوبة عن الجريمتين معا ..

زكى : ليس من الضرورى أن تتعب نفسك .. أنا فى حاجة الى مدة فى السجن ..

رضا : ماذا تعنى ؟ ..

زكى : لأننى أريد أن أتعلم القراءة والكتابة .. هل تستطيع أن توصيهم أن يعلمونى قيادة اللورى فى السجن ؟ ..

رضا : أى لورى ؟ ..

زكى : اللورى .. اى لورى .. طول عمرى أحلم بأن أكون سائق لورى .. ولكن اليأس من الحصول على الرخصة قعد بى .. (يبتسم وينظر الى بعيد ويعمل بيديه حركة قيادة اللورى) طول عمرى ! .. طول عمرى ! .. أحلم بالجلوس على المقعد العالى .. من مصر الى الاسكندرية .. الى أسيوط .. الى المنصورة .. آه .. ودمياط ! .. وغيرها .. وغيرها .. (يهز رأسه) لو لم تكن هذه الرخصة العتيدة ! .. أخيرا فكرت فى أن أشترى لورى .. لكى اعمل عند نفسى دون أن يكون هناك صاحب عمل يطالبنى برخصة .. قالوا لى أن اللورى ثمنه ٢٠٠٠ جنيه .. قلت أجمعها بالسرقة .. كانت البداية هذه المحفظة .. لم أنفق الا جنيهين مما وجدته فيها ، دفعتهما لزوج خالتى ليسمح لى بالنوم عنده .. ستة أيام وأنا أتضور جوعا .. ولكنى لم أمس مليما منها.. كنت أريد أن أجمع الألفى جنيه .. عندما رأيت السيدة ذات الحقيبة بدا لى الأمل فى مبلغ محترم آخر .. ولكنى وقعت .. لا يهم .. كنت سأتابع العمل بعد الخروج من السجن ..

رضا : والآن ؟

زكى : لا .. (يهز رأسه) الآن لا .. أصبحت فى دنيا أخرى .. صحيفة السوابق انتهت والحمد لله .. اننى أقف الآن على نفس الأرض التى يقف عليها الناس المحترمون .. سأتعلم الكتابة ، وسأحصل على رخصة القيادة .. أليس كذلك ؟

رضا : (يفيق من تفكير طويل . يمسح بيده على وجهه) مؤكد .. مؤكد .. (لرجب) اذهبا معا وانتظرا عند حسيب افندى .. قل له يعد اوراقه ليكتب محاضر التحقيق هنا .. أتعبت هذا الرجل معى .. ولكن قل له ان الأمر لن يستغرق طويلا ..

رجب : الشاويش الآخر هنا .. انه يريد أن يعــود بالمتهم الى القسم .. لقد هلك من الجوع ..

رضا : (يخرج ورقة مالية من جيبه ويناولها لرجب) اشتروا لأنفسكم طعــاما ولا تؤاخذونى .. اعتذر له ياشاويش رجب .. بعد ربع ساعة سأناديكم لنعمل المحضر .. (رجب وزكى يخرجان . رضا يفكر طويلا ثم يأخذ الدوسيه الذى الى يمينه ويقــرأ شيئا ، ثم يدير رقم تليفون) .. دكتور صدقى اســماعيل من فضلك .. سيادتك ؟ .. هنا نيابة الوايلى .. لا تؤاخذنى اذ أزعجتك فى هذا الوقت ، ولكن لدى خبر يسرك .. نعم وجدناها .. كم كان فيها ؟ .. بل ٢٣٩ .. العفو .. ليس لنا أى فضل .. الفضل للسارق .. نعــم للسارق ، هو اعادها الينا متطوعا .. من تلقاء نفسه .. بماذا تكافئه ؟ .. لا سيدى ، لا خمس ولا ربع .. انه لا يريد شيئا .. غير معقول ؟ .. لا ، معقول .. يريد أن تساعدنى فى الحصول على عفو عنه .. مستعد ؟ .. شكرا ، هذا ما توقعته .. غريبة ؟ .. نعم ، مسألة غريبة جدا .. ســـتأتى الآن ؟ .. أرجوك .. أنا فى انتظارك .. (يعيد السماعة الى مكانها . يجمع النقود ويضعها فى المحفظة ويضع المحفظــة فى الدولاب المعــدنى الى يساره . يعود الى مكانه . يضع يده على جبهته مفكرا فيما سيعمل بعد ذلك . يضغط زر الجرس الكهربائى المثبت فى الحــائط خلفه .

خلفه (رجب يدخل) رجب .. أريـــد أن تشترى لى سجائر ..

رجب : (مادا يده بعلبة سجائر وهو يبتسم) ها هى ، بعثت الفراش فاشـــتراها .. لاحظت أنك أعطيت ما معك لهذا الرجل ..

(يأخذها رضا ويشكره . يشــعل واحدة . يخرج الأجندة الصغيرة من جيبه ويبحث فيها عن رقم تليفون. يبدأ فى ادارة رقم التليفون. رجب يقاطعه فيتوقف والسماعة فى يده ، وينظر اليه) ولكن .. ما الذى جرى لذلك الرجل ؟ هل جن ؟ ..

رضا : لا .. لم يجن .. عاملناه كانسان .. فكان لا بد أن يعاملنا كانسان .. (يخرج رجب وهو يهز رأسه كأنه يحاول أن يفهم . رضا يعود الى طلب الرقم) السيد النائب العام من فضلك .. قل له رضا عبد الرحمن وكيل نيابة الوايلى .. نعم .. نعم .. (لحظـــة صمت) سيادة النائب العام ؟ .. أرجــو ألا تؤاخذنى ، عندى مسألة هامة جدا .. أجل ، هامة جدا .. تتعلق بمصير رجل .. اليوم ؟ .. فى مكتبك ؟ .. الساعة السادسة ؟ .. شكرا .. شكرا ..

(فى أثناء ذلك يهبط الستار فى بطء ..)





كتاب الشهر

معركة الفن الحديث

للناقد الانجليزى : ستيفن سبندر

عرض وتلخيص : صنع الله ابراهيم

هذا هو آخر كتاب للناقد الانجليزى ستيفن سبندر بعد ترجمته الذاتية التى تحمل عنوان « عالم داخل عالم » .ويعتبر سبندر هو وسيريل كونولى ووالتر آلن من أبرز النقـاد الانجليز المعاصرين .

ويتعرض هذا الكتاب لفترة بارزة من تاريخ الفن فى أوروبا بين عامى ١٩١٠ و١٩٣٠ عندما اجتاحتها رسائل عزرا باوند ، ولورنس ودفاع اليوت عن رواية أوليس فى مجلة الديال ،وبيانات ويندهام لويس العدائية ، وقصائد روبرت جريفز ، وحـديث ريتشار ايلمان عن طموح جويس للكتابة عن الحياة الحديثة كلها .. ثم بيانات السيرياليين والداديين والمستقبليين .. الخ ويسمى هذه الحركة بحركة الفن الحديث .

والكتاب ليس دراسة لهذه الحركة ، أو لاتجاهاتهاالمختلفة وعوامل ظهورها ، وانما هو اقرب الى مجموعة من الخواطـر والانطباعات المختلفة عن عدد من الكتاب والرسامين والنقـاد والمشاكل الفنية فى ضوء تصور خاص لحركة الفن الاوروبى بين الحربين .

والجزء الأول من الكتاب يتحدث عن الخيال الحديث ، ويقول سبندر ان شيلى كان يعتبر الشعراء مشرعين للبشرية وأنبياء ، وأنه لايوجد اليوم شاعر « حديث » يؤمن بهذا الرأى رغم أننا نجد عند لورنس وريلكه وجويس ايمانا بان الخيال مركز لتغيير الشخصية الانسانية والأشكال الاجتماعية .

وقد أدى الهجوم على الرومانسية الى ثورة فى الأسلوب والتكنيك ، وانتشار فكرة أن كتابة الشعر هى عمل واعومتعمد وليس فيضا لحالة من الوجد والتوهان ، ولكن الثواراستعاروا وجهة النظر الذاتية فى الخيال من الرومانسيين ، ان جـويس وبيتس واليوت وباوند يربطون الوعى النقدى فى عملية الكتابة، بالوعى الذاتى الغريزى ، فيستخدمون مادة من الأحـلام والشطحات والمعميات ٠٠ انهم موضوعيون فى ادراكهم لمايريدون قوله وكيف يقولونه ، وذاتيون فى ادراكهم لان كل مايقال يجب اعادة اختراعه من أعمق مراكز الخيال الفردى وأكثرها عزلة .

لكن من هم هؤلاء الثوار ؟ وماذا يقصـد سبندر بعبـارة الفن الحديث ؟

يقول سـبندر ان الفن الحـديث هو ذلك الذى يعكس فيه الفنـان ادراكه لموقف جـديد لم يطـرأ من قبـل ، ويتجلى هذا فى الأسلوب والشكل أكثر منه فى الموضوع ،وأصحابه ينطلقون من اعتقادهم بأن الطبيعة البشرية قد تغيرت أو أنعلاقة الفرد ببيئته قد تغيرت الى الأبد بفضل العلم ، وتسجـل حواس الفنان هذا التغير الذى يغير بدوره كافة العلاقات بين الكلمات والخطوط التى تشكل القصيدة أو الرواية أو اللوحة

وبعض هؤلاء يحتقر فكرة التقدم ويرى نتائج العلم كارثة على قيم الحضارة الماضية ، والبعض الآخر يرى أنه بدلا من ان بوضع الفن فى خدمة التقدم ، فان الفنانين يجب أن يحولوا

العلماء الى رؤيا جمالية حديثة قد تغير المظاهر الخارجية لحضارتنا كلها ، من خلال تأثير العمارة والباليه والموسيقى والنحت والشعر فى نفوس الناس .

ولكن هناك من الفنانين من أدرك أنه يواجه « موقفا حديثا» ثم رفض اعتبار ذلك مشكلة خاصة بالفن .

ويسمى سبندر هذا الاتجاه بالفن « المعاصر » وأصحابه ينتمون الى العالم الحديث ، ويمثلونه فى انتاجهم ، ويقبلون القوى التاريخية التى يتحرك خلالها ، وقيمها فى العلم والتقدم ، وليس معنى ذلك أنهم لا ينتقدون العالم الذى يجدون أنفسهم فيه ، بل على العكس ، فالفنان من هؤلاء أميل الى أن يكون ثوريا . لأن المجال الاجتماعى مجال صراع ، وفى عكسه لأحداثه وقيمه سياخذ جانب أحد أطراف هذا الصراع ، ولكن على الأساس الذى حدده المجتمع ، انه مناضل، ولكن فى عالم تمزقه النزاعات الحادة ، لايمكن أن يكون لهموقف معاصر يرى الحياة الحديثة ككل ، أما الفنان « الحديث » فهو يميل الى أن يرى الحياة ككل . « عندما يلتزم الكتاب ـ كما فعل البعض مثلا أثناء الثلاثينيات عندما أيدوا قضية العداء للفاشية التى بدت قضية الحرية والانسانية ، وكما يفعل البعض اليوم عندما يمثلون مصالح الطبقة العاملة ـ فانهم يصبحون « معاصرين » .

ان الفنان « المعاصر » ملتزم ، ولكنه أساسا يقبل قوى اليوم وقيمه التى يكافح بعضها بعضا بنفس الأسلحة (السلطة والايديولوجية والفلسفة والمنفعة) .. أما الفنان «الحديث» فهو يعى بشكل حاد المنظر المعاصر ولكنه لايقبل قيمه .. أنعالما كاملا من الظواهر الجديدة يفصلنا اليوم عن حياة الماضى وعن الوعى التقليدى ، وفى نفس الوقت ليست هناك فائدة منمحاولة العودة الى الماضى بتجاهل الحاضر .

الفنن الحديث مرتبط بالحاضر وينقده مطبقا عليه ادراكه للماضى ، ان الماضى والحاضر ينصهران سويا فى أعمال عظمى مثل أوليس لجيمس جويس ، وجورنيكا لبيكاسو ، ففى أوليس محاولة لادراك عالم الحياة المعاصرة فى لحظة معينةومكان معين وذلك بواسطة الملحمة الهوميرية بعد تفسيرها باصطلاحات الحاضر ، وبعملية عكسية ، يترجم بيكاسو فى لوحة جورنيكا ، رعب الغارة الجوية الحديثة الى صورة خيالية من الأساطير اليونانية المأساوية تتضمن ثور التضحية والسيف والشعلة .

وهكذا تبدو مواجهة الماضى بالحاضر هدفا أساسيا للفن الحديث . ومنذ بداية الحركة كانوا يريدون أن يعبروا عن التجربة الكلية للحياة الحديثة .

ان التخلى عن مفهوم الكلية معناه فصل الجزء عن الكل . وهذا من خصائص المستقبلية والحركة الثائرة على الموديرنيزم عند سبندر غير الفن الحديث الذى يتكلم عنه هنا . وهكذا عندما يقول الشعراء، والنقاد اليوم انهم يرمون الى التناسق وسلامة الشكل ، فمعنى ذلك أنهم قبلوا فكرة الكتابة داخل جزء صغير من الموقف المجزأ ، بدلا من محاولة فهم الموقف ككل فى رؤيا واحدة تعيد الكلية الى الأجزاء المبعثرة ولو بادراكها ككارثة كما فى الأرض الخراب .

وليست حركات الادب والفن الحديثين ـ وجميعها تنتهى بالحروف المشهورة ـ الا برامج لوسائل فنية تعبر عن هذا الموقف : مواجهة الماضى بالمستقبل ، ويقسم سبندر هذه البرامج الى المجموعات الست التالية :

* الدعوة الى ادراك التجربة الحديثة من خلال فن جديد .. وأهم سمة للادراك هى البحث عن أسلوب فى التعبير ـ أو لغة ـ يستجيب لنغمة صوت المعاصرين والرؤيا المتغيرة لعالم الآلات والسرعة (جويس ، اليوت ، ألبان برج فى الموسيقى ، بيكاسو فى المرحلة الزرقاء) .

* الدعوة الى فن يمد المجتمع بالأمل ، ويفسر هذا تيار المشاعر الثورية التى تبدو فى برامج الداديين والتعبيريين والسيرياليين . وكل مجموعة تدعى أنها الثورية حقا ، وان قوة الحياة التى تمثلها سوف تنضم الى قوة الثورة الاجتماعية ، ومن هنا أصر السيرياليون بعد ذلك على أنهم شيوعيين ، وانضم بعضهم كسيرياليين الى الحزب الشيوعى (اراجون ، ترستان تزارا) ثم هاجموا السيريالية بعد ذلك بوصفها تيارا برجوازيا

* الدعوة الى فن يمزج الماضى بالحاضر ، ويحولهما الى رمز جديد لحياة داخلية مشتركة ، والهدف هنا على عكس هدف المجموعة السابقة تماما ، فهو استخدام الفن لترجمة الحياة الخارجية الى لغة الحياة الداخلية ، وكانت هذه العملية هى مجال البحث الدءوب عند ريلكه (الملائكة فى صورة آلات) .

* الفن كبديل .. كافة حركات هذه المجموعة تحاول أن تكتشف خلال الفن ، أو تستخدم الفن لتكتشف ، قوى روحية أو حسية أو خفية تعيد التوازن الى الحياة الداخلية فى مواجهة مجتمعات الصناعة .. ويتحول الفن الذى يتناول العنف والعلاقات الجنسية والجنون والمخدرات الى مرحلة نحو الممارسة الواقعية لهذه الحالات . وكان لورنس يعتبر كتبه وسيلة يدفع بها القارىء الى حالة شعورية تطلق فى داخله « القوى السوداء » ..

* التشويه .. وهو عنصر أكثر وضوحا فى الفن المرئى الحديث منه فى الأدب (بيكاسو ، هنرى مور ، فرانسيسبيكون) .. المنولوج الداخلى فى أوليس) .

* المفهوم الثورى للتراث أى استخدام بعض الأعمال القديمة الممتازة كما فعل بودلير فى أزهار الشر .

وثمة فرق آخر بين أصحاب الفن « المعاصر » ، والفن « الحديث » ..

فالأوائل يستخدمون النثر الواقعى ، ويلجأ الآخرون الى الصورة الشعرية .

والموقف الشعرى يفهم الحقيقة بواسطة الشعور والحدس. فالوعى يتأثر بانطباعات البيئة ، ويحتوى فى داخله على عالمآخر هو الحياة غير الواعية : الطفولة والتاريخ الشخصى ، والنوم ، والحلم ، والانا الذاتية التى تتحرك الى ازمنة واعماق خارج الفردية ، وأبطال هذا الموقف هم هنرى جيمس فى مؤلفاته الأخيرة ، وجويس ، وفرجينيا وولف ، وقد ساد موقفهم طوال ثلاثة عقود تميزت بانتقال حاد من الشعر الى الرواية .

لقد شعر هؤلاء بان الطريقة الواقعية فى وصف الشخصيات كنتيجة لبيئتها وعلاقاتها الاجتماعية والأسرية وأنواع طموحها وامانيها لم تعد قادرة على أن تخلق الحقيقة الجوهرية للحياة الفردية . ان الفرد الواعى اليوم يدرك أن لديه قيما تختلف عن تلك الموجودة فى المجتمع الذى يعيش فيه .

وفى مواجهة هؤلاء يقف أنصار النثر الواقعى .. ويلز ، وبنت وجالزورثى وس.ب. سنو وكنجزلى اميس ، وبطلهم هو بلزاك .

ويستفيض سبندر هنا فى عرض بعض المعارك التى نشبت بين المجموعتين .. ومنها رد ويلز الشهير على هنرى جيمس : الأدب عندك كالرسم ، غاية ، أما عندى فهو كالعمارة ، وسيلة .

ثم يتناول سبندر قضية انفصال الاديب عن بيئته الاولى .. فقال ان انصار النثر كانوا نماذج للكتاب الذين جاءوا من بيئات معينة ، ثم تحولوا الى محترفين متخصصين فى مادتهم يتحركون فى وسط أدبى ، فضعف ارتباطهم بالواقع . ولكن أنصار الصورة الشعرية يعانون من مطعن آخر فاعتمادهم بشكل كامل على «الحساسية» يجعلهم فى النهاية محترفى حساسية ، مما يؤثر أيضا على ادراكهم للواقع .. انها باختصار مشكلة الكاتب فى ظروف الحياة الأدبية الحديثة التى تقطع ارتباطه بمادته القديمة الخاصة ، ويقول سبندر ان أكثر الفنانين جدية يتمسكون برؤياهم الأصلية بصلابة ، وهكذا لم يكتب جويس أبدا عن مكان آخر غير دبلن طفولته ، وفى نفس الوقت التصق برؤيته طوال فترة الغربة والعزلة .

***

كيف يتم التعبير عن الواقع الحديث ؟

عندما يقول الشاعر أو الروائى : ان أمنيتى هى أن أكتب عن واقع عصرى ، فلا نظن أنه يعنى رغبته فى أن يصور شخصيات وسلوك وعواطف ومناظر وحسب ، ولكننا نعتقد أنه يرمى الى شىء أبعد من هذا .. فاذا اعتبرنا مثلا أن واقع اليوم هو السلطة ، فان الفنان اذا لم يدرك هذا المفتاح الاساسى لعصرنا ، فلن تكون بين شخصياته ومشاعرهم والطبيعة التى يصفها وبين الحقيقة أية صلة ، وهكذا نجد روائيا مثل جالسورثى يقدم شخصيات من الطبقة المتوسطة ويبدو واثقا من أن قيمهم ثابتة ولكننا نرى أبطال فورسايت ساجا (١) أبعد ما يكونون عن الحقيقة ولو وجد من يشبهونهم ، وعلى العكس ، فان كاتبا مثل د . هـ . لورنس الذى يبدو أحيانا فى حواره وفى الطريقة التى يفرض بها نظرياته الخاصة على شخصياته أبعد مايكون عن الواقع ، لهو أقرب الى الحقيقة من جالسورثى .

ونجد موقفا مشابها فى الرسم فى حالة التشويه ..

ويقول سبندر ان هذا الموقف نشأ عما يسميه « بالحساسية المعاصرة » . وهو يقر بأن واقع عصرنا عسير الاستيعاب ، وان « الواقعية » ليست منهجا ملائما للتعبير عنه .

(١) يعتبر الناقد الانجليزى ا.ريتشاردز رواية جالسورثى الطويلة فورسايت ساجا نموذجا للرواية المحكمة الكاملة ــ المعلق.

الى أى مدى وصلت محاولات التجديد ؟

فى الشعر ، حاول التصويريون تحويل الشعر الى رسم أو نحت بالكلمة ، ارادوا أن يحرروا الشعر من عبء المعتقدات الماضية والطرق التقليدية فى التفكير ، بالتركيز على اعادة انتاج الصورة ، التى يولدها وقع الحياة الحديثة فى ذهن الشاعر ، ولكن أكثرهم ذكاء سرعان ما أدرك أن الشعر لايمكن أن يكون حديثا تماما وجديدا بالشكل الذى حدث للفنون الأخرى لأن مادته هى الكلمات ، وهى قديمة واجتماعية ولايمكن استخدامها بطرق جديدة الا الى درجة محدودة .. وقد حدثت محاولات لكتابة الشعر من أصوات خالية تماما من معانى نثرية كما فعل الداديون وكيرت شويتزر ، ونجد الرغبة فى اختراع لغة أدبية خاصة من الصور أو الرموز أو الأصوات منفصلة قدر الامكان عن الارتباطات الخارجية والمعانى النثرية ، لدى الرمزيين والتصويريين وبعض التعبيريين ، كما نجدها فى قصائد جرترود شتين التجريبية .

من الممكن أن نصنع رسما ونحتا جديدين تماما من مواد جديدة ، ولكن فى الأدب لايمكن أن تنجح محاولة كهذه الا اذا قدمت فنا جديدا تماما ، لان الادب فن مشروط بمادته .. لان « ثورة الكلمة » ــ وهى الصيحة التى أطلقها السرياليون بمعنى أن تغير الكلمات معناها تماما وتصبح شيئا آخر ــ هى ثورة مستحيلة ، ومن الممكن نظريا اكتشاف شكل جديد تكتب به القصيدة ، ولكن الشكل هو مظهر واحد من مظاهر القصيدة ، وجدة الشكل قد تحدث انفصاما ظاهرا مع بقية المظاهر (مثل قواعد النحو) التى لايمكن تجنبها .

وحاول التصويريون ان يجعلوا الشعر فرعا من الرسم .. فالصورة الشعرية لديهم قد يكون لها معنى لايمكن التعبير عنه فى كلمات أو تفسيره .

ويخلط اسم جيمس جويس عادة بهؤلاء التجريبيين. ولكن أهداف جويس كانت مختلفة عنهم ، رغم أنه فى المدى الطويل كان يتجه الى ايجاد لغة أدبية خالصة ، ان الفرق بين جويس وجرترودشتين ــ التى كان يكره أن يربط عمله بها هى بالذات ــ هو أنها كانت تنتج « أدبا غير لغوى » ، بعكس جويس الذى انتج لغة أدبية صعبة الفهم للغاية لأنها محشوة بمعانذات مفاتيح عسيرة المنال . ففى روايته الأخيرة فورسايت ساجا حاول أن يؤلف لغة جديدة من عدة لهجات انجليزية ، تمتزج فيها المعانى على مستويات مختلفة .. مما جعل الرواية مستحيلة القراءة ، متقدمة عن عصرها بعدة أجيال ..

والواقع ، ان الرسامين هم اكثر الناس حرية فى المخاطرة .

ومن السمات الأساسية للفن الحديث ، السخط على الحياة الحديثة والحنين الى الماضى ، ان الماضى عند اليوتيعيش فيه ناس لهم جذور ، أما الحاضر فالناس فيه أشباح ، رجال من قش ، بلا جذور .. ويعتقد سبندر ان الحنين الى الماضى كان قوة تقدمية وصحية فى الأدب الحديث ، كما أنه اجتذب هؤلاء الفنانين الى الفاشية ، فقد رأى فيها عزرا باوند برنامجا لاستخدام وسائل حديثة تماما فى فرض نموذج الحياة قبل الصناعة ، على مجتمع القرن العشرين !

لقد بدات الحركة الحديثة بمحاولة تكوين صورة للعالم الحديث كله ، ويقول سبندر أن فنانيها اقبلوا على الأدوات الجديدة التى يمدهم بها العصر والتى تتيح لهم ترجمة الحياة من حولهم وتفسير السلوك الانسانى . ويقصد بهذه الأدوات نظريات ماركس وفرويد (فى شعر أودن) وعلوم الأساطير والتاريخ الطبيعى للانسان (فى شعر اليوت) . ويقول سبندر أن الأدب سرعان ماكف عن محاولة استخدام الأدوات الحديثة لتحليل صورة العلم ، وتحول الى (التحليل) لفهم أدب الماضى . لقد أصبحت الحركة الخلاقة حركة نقدية وبدات تعيش من رأسمالها الخاص : التراث ، ولم يعد الكتاب محدثين ، وانما أصبحوا شعراء ــ نقاد ، ونقادا ــ شعراء ، ومعاصرين .

وتعود الى ماثيو ارنولد أول محاولة فى اتجاه تغليب النقد على الشعر . ففى مقالته الشهيرة ((وظيفة النقد فى العصر الحاضر)) يهاجم الاعتقاد المألوف بأن الخلق ارفع من النقد ، وقد برر ذلك بطريقة طريفة حقا ، فقد قرر أولا أن ((ملكة النقد أدنى مرتبة من ملكة الخلق)) ! ولكن ممارسة ملكة الخلق فى انتاج اعمال أدبية وفنية عظيمة ، ليس ممكنا فى كل العصور والظروف ، ولهذا فان الجهد الذى قد يبذل فى محاولة هذا الانتاج ، قد يكون أكثر اثمارا لو استخدم فى الاعداد والتمكين له)) !!

هكذا قدم ارنولد ((الناقد الشاعر)) . ثم جاء اليوت فرد على ارنولد فى مقال بعنوان ((وظيفة النقد)) أيضا . واليوت يدين بالكثير لافكار ارنولد عن مكمن الخطأ فى عصرنا ، والفرق الوحيد بينهما أنه ــ أى اليوت ــ يرغب فى كتابة الشعر ، وهو يقدم نموذجا جديدا ، هو الشاعر الناقد .

يقول اليوت ان ماثيو ارنولد يتجاهل الاهمية الكبيرة للنقد فى عملية الخلق ذاتها : ((ان النشاط النقدى يجد أعلى واصدق تحقيق له فى نوع من الاتحاد بينه وبين الخلق فى عمل الفنان))

ويقول سبندر ان الفترة الحديثة التى قدمت عدة روائع مثل مؤلفات هنرى جيمس الاخيرة والارض الخراب واوليس ، لم تدلل مع ذلك على أن المستقبل رهن بالخلق لا بالنقد .

***

ويتساءل سبندر فى الفصل الاخير قائلا : اذا كانت الحركة الحديثة فى الأدب على الأقل ، تبدو اليوم أثرا من آثار الماضى ، فلماذا نناقشها اذن ؟

السبب هو أنها تمثل تحديا لازال قائما الى الآن . هذا التحدى هو مواجهة تجربة الحياة فى عالم جديد بفن يقوم على قبول الفصل بين هذا العالم وتراث الماضى .

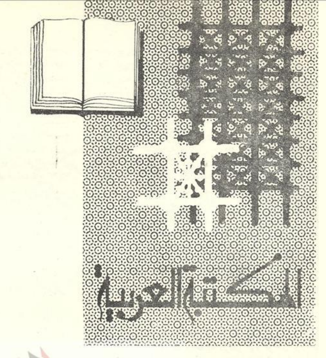
ولكى يتم هذا ، كانت هناك ضرورة للكثير من الأساليب الفنية والابتكارات والأشكال ..

سبب واحد فى راى سبندر كاف لان يجعل الحركة الحديثة قادرة على أن تمثل تحديا حتى الآن . هو أن عباقرتها تناولوا تجربة العالم الحديث كوحدة ، وحاولوا أن يخلقوا أعمالا تعبر عن تجربة الحاضر المتميز عن الماضى كله ، ككل .

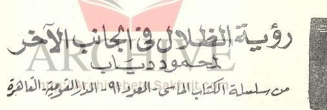
ولكن هذه الانجازات الحديثة العظمى فى عدد من الاعمال ذات الابعاد البطولية (جورينكا ، الأرض الخراب ، أوليس ، مع كل ما حققته ، فانها لم تضع اساسا واحدا لأدب جديد ، فقد سارت فى طريق كان لابد أن يحدث ارتداد عنه ، لأن الاستمرار فيه سيؤدى الى مزيد من التجزئة للتجربة ، والغموض ، والاغراق فى تجارب الشكل ، لايمكن التقدم فى هذا الاتجاه أبعد من جويس.

ومع ذلك فان انهيار الحركة الحديثة قد ترك فراغا جديدا ينتظر من يملؤه باعمال مختلفة من نفس النسيج ، نسيج الأمل والياس فى مواجهة التاريخ .









رؤية الظلال فى الجانب الآخر

لمحمود دياب

من سلسلة الكتاب الماسى - العدد ٩١ - الدار القومية - القاهرة

ظهرت فى أوائل هذا العام القصة الطويلة الاولى للاديب محمود دياب ، وقد سبق ان نشر مجموعة قصصية بعنوان خطاب من قبل ، كما فاز بجائزة المجمع اللغوى عن مسرحية لم تنشر بعد · وبذلك يكون الاستاذ محمود دياب قد جرب امكانياته الفنية فى كل من المسرح والقصة القصيرة والقصة الطويلة ·

ومما يسترعى النظر الاختلاف الواضح بين مجموعته القصصية وقصته الطويلة ، فهو اختلاف يعبر عن تطور سريع واضح فى الفن القصصى لديه . فبينما تكاد تنتهى معظم الاقاصيص لما اتفق على تسميته بالادب الواقعى الذى يتناول مشاكل الطبقات الكادحة وما تضطرم به مشاعرهم فى سبيل انتزاع لقمة العيش· نجد أن قصة الظلال فى الجانب الاخر تنأى عن هذا الفن تماما وتتناول ما يمكن تسميته بالادب الوجودى ، او مشاكل الطبقة المثقفة وما تضطرب به أفكارهم فى سبيل اتخاذ موقف ميتافيزيقى من الوجود بوجه عام ومن مشكلة الحرية بوجه خاص .

ولا تتميز هذه القصة الطويلة بذلك الموضوع فحسب ، بل بشكلها القصصى ايضا ، فقد كتبت على شكل رباعية فى كل جزء منها يتحدث أحد أفراد القصة ـ من وجهة نظره ـ عما عايشه من أحداث على نحو ما نجد فى رواية الرجل الذى فقد ظله لفتحى غانم فى أدبنا العربى المعاصر ، وهو شكل جديد فى أدبنا القصصى وان كان كثير من قصاصى الغرب قد سبقوا اليه على نحو ما نجد فى رواية « الصخب والعنف » لفوكنر و «مدرسة الزوجات » لاندريه جيد . ورباعية الاسكندرية لداريل وكثيرون غيرهم ·

ومما يلاحظ فى معظم هذه الرباعيات او الثلاثيات ان يكون الراوية فى أحدها محور العمل الروائى . بينما من يسبقه أو يتلوه من المتحدثين شهود عليه اكثر مما هم شهود على أنفسهم نجد هذا على سبيل المثال فى رواية « الرجل الذى فقد ظله » حيث يقدم لنا الشهود أنفسهم قبل أن يقدم لنا يوسف عبد الحميد السويفى نفسه فى الجزء الرابع والاخير من الرواية ، فنستمع اليه بعد ان عرفنا راى الاخرين فيه · اما فى قصة «الظلال فى الجانب الاخر» فان مؤلفها يلجا الى عكس هذا الترتيب اننا نستمع فى القسم الاول ـ وهو اطول الاقسام ـ الى حكاية

جميل الذى يمكن اعتباره الشخصية الرئيسية فى هذا العمل الادبى ، ثم نستمع بعد ذلك الى اقرب الناس اليه وهم يحكمون عليه • ولهذا الاختلاف فى الترتيب أثره • فيوسف عبد الحميد السويفى لايمكن ان يخدعنا ، بل هو لا يحاول ان يخدع نفسه، كانما يدرك انه سبق لنا ان تعرفنا عليه ممن اصطدمت مطامعه بمطامحهم . فلا مهرب له اذن منهم ولا منا ، وهكذا تصبح روايته اقرب الى الاعتراف ، اما جميل فهو لا يقدم لنا نفسه على حقيقتها ، بل كما يريد أن نعتقد فيه ، كانما لا يدرى اننا سنلجا مباشرة ـ بعد الانتهاء من الاستماع الى اقواله ـ الى اصدقائه وعشيقته لنعرف منهم الجوانب المكملة لحقيقته • بل هو يعلن فى ختام حكايته « ان الحقيقة لا يظهر منها شيء أبدا فكل ما يقع بصرك عليه زائف •• غير حقيقى •• مجرد ستار ملون •• يخدع ذوى النظر المحدود والافق الضيق « ص ٧٤ » وبهذه العقيدة استطاع ان يقنع زملاءه بحيث اعترف احدهم فى النهاية بعد مقاومة شديدة ـ ان الضوء وحده لا يكفى لتعرف حقيقة الاشياء ما دامت الظلال تخفى الجانب الآخر « ١٠٧ » وهكذا لم تكن حكايات مصطفى وروز واسماعيل التى تكون الاقسام الثلاثة التالية الا بحثا وراء الظلال فى الجانب الاخرمن حقيقة جميل •

وجميل يقدم لنا نفسه فى القسم الاول من القصة على انه طالب بكلية الفنون وجد نفسه ـ بحكم انه انسان يعيش فى مجتمع ـ مرتبطا بعشرات القيود • وحكايته ليست الا محاولته الدائبة على التحرر من كل قيد او التزام بحيث يمكن وصفه باللامنتمى • فهو يعلن تحرره من احترام الوالدين والاساتذة والاصدقاء بل ايمانه بانه ، حتى تتبلور مشكلته عندما يحاول ان يتحرر من طفل نتج عن علاقته بروز ، تلك الفتاة الصغيرة الساذجة التى ألقتها الحياة فى طريقه . ولئن كان على جميل ان يبذل مجهودا من اجل ان يصبح لا منتميا فقد كانت روز بطبيعتها وظروف حياتها لا منتمية . لم تكن ترتبط باب او ام ، فقد نشات فى احد الملاجىء ، وبالتالى لم تكن ترتبط بدين معين وان كانوا قد علموها المسيحية فى الملجأ ، وقد عبر جميل عن هذا الوضع بقوله لها : انك احسن حالا منى •• فانت لا تؤمنين بشىء •• وهذا ايسر بكثير من ان نحاول ان ننتزع من نفوسنا شيئا دربنا على أن نؤمن به « ص ٣٤ » • وهكذا كان جميل يجهد من اجل الوصول الى ما عليه روز بالفعل وبدون ادنى مجهود من جانبها •

ووجود الطفل كرمز للمسئولية والارتباط تجاه المجتمع بشىء محدد واضح ثم محاولة التخلص منه احتفاظا باللا انتماء طريقة مألوفة فى اعمال ادبية مشابهة للافصاح عن موقف ابطالها من مشكلة الحرية فى هذا الوجود .

وهذا النوع من التحرر يختلف عن نوع آخر منه مشابه له فى الشكل ولكنه مختلف عنه فى النوع . ففى رواية الحى اللاتينى لسهيل ادريس يتعلق بطلها العربى بفرنسية اثناء دراسته فى باريس . وعندما يعود فى احدى الاجازاتالى وطنه يصله منها خطاب تعلنه فيه انها ستصبح اما ، وهذا هو ثمرة حبهما ، وهى تنتظر منه اشارة عما ينبغى ان تفعل • فكتب اليها يتبرأ من مسئولية هذه الثمرة مما ادى بها الى اجهاض جنينها وقطع علاقتها به • ولكن هذا التبرؤ لم يكن تعبيرا عن رغبته فى اللانتماء ، لم يكن حسما لتردده بين الزواج وعدم الزواج بل كانت مشكلة البطل هو اختيار ما ينتمى اليه . هل يتزوج فرنسية تنتمى الى دولة استعمرت وطنه أم يتزوج من وطنه وبيئته وتقاليده ؟ هو اذن يرفض الارتباط بهذه الزوجة ولا يرفض الارتباط بالزواج على وجه الاطلاق • وهو اذن تخلص من الطفل اكثر مما هو تحرر منه .

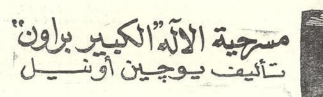
اما فى رواية مثل « سن الرشد » لجان بول سارتر فان الموقف يختلف • فالرواية تدور حول محاولة ماثيو التحرر من ثمرة علاقته بصديقته مارسيل • ولكن التحرر من تلك الثمرة لم يكن هو التحرر الوحيد الذى ينشده ماثيو فحريته التى ينشدها ابعد واشمل من هذا • ويضح هذا حين يحاول الحصول على اربعة الالاف فرنك ليدفعها للطبيب الذى عليه ان يجهض صديقته • فكلما لجا الى شخص ليستدين منه المبلغ طالبه بالتزام يريد هو ان يظل بمناى عنه • فاخوه جاك يعلن انه على استعداد لان يقرضه عشرة الاف فرنك بدلا من اربعة الاف اذا تعهد له بأن ينفق هذا المبلغ فى سبيل زواجه وليس فى سبيل اجهاض مارسيل • اما صديقه برونييه عضو الحزب الشيوعى فلا يعطيه الفرصة لان يستدين منه ، بل يطالبه بالانضمام الى الحزب ، فيعتذر له ماثيو ويتركه دون ان يطلب منه شيئا • اما صديقه دانيال فقد اشترط عليه ان يضع فى اعتباره رغبة مارسيل نفسها فلا يتصرف فى هذا الموضوع من جانبه وحده • وهكذا وجد المجتمع من حوله يجبره على ان ينتمى ، فاضطر ان يسرق مغنية المرقص لولا على ان يرد اليها المال فيما بعد • ولكن مارسيل تلقى المال المسروق فى وجهه وتتزوج صديقه دانيال لتحتفظ بالطفل •

ومع ذلك فعندما نقارن بين شخصية ماثيو وشخصية جميل ، نجد ان ماثيو ـ بالرغم من كل هذا ـ ملتزم باخلاقيات معينة ومقدر لمعنى ما من معانى المسئولية . فهو حريص على أن تجهض مارسيل وان تجهض عند طبيب ماهر ، فقد رفض ـ رغم ضيق ذات يده ـ ان تتم العملية على يدى امراة مشبوهة تتقاضى مبلغا اقل بكثير وذلك خوفا على حياة مارسيل• وحتى حين سرق كان فى نيته ان يرد المبلغ حين يستطيع • اما جميل فلا يعنيه من الامر كله سوى طرافته ، وهو يعبر عن ذلك بقوله : اذا كانت هناك قوة غير منظورة اوجدتنا •• فلابد انها اوجدتنا لتتسلى •• فماذا لو تسليت انا بعض الوقت « ص ٩٤ » لهذا لم يحاول لحظة واحدة ان يعمل على اجهاض روز ولا على الزواج منها ، وحين ولدت طفلته فيما بعد ثم مرضت الطفلة لم يكترث ان تعيش او تموت فماتت •

وفى قصة القاهرة لعلاء الديب ـ وهى قصة قصيرة طويلة نشرت فى ست اعداد متوالية فى مجلة صباح الخير ـ نجد ملامح مشابهة لبطلها . وبالرغم من انه يتزوج عشيقته فى النهاية الا انه لا يحس بخطورة ما اقدم عليه الا حين أدرك أنها حامل ، فلا يجد وسيلة للتخلص من جنينها الا بالتخلص منها فيقتلها ليقدم للمحاكمة • وهذه الطريقة العنيفة للتخلص من الطفل تدل على اكتراث واهتمام بما يخلفه عمله من أثر لا يريد هو ان يلتزم به ، وهكذا نجد ان شخصية جميل قد تجاوزت فى تحقيقها لمبدأ عدم الانتماء كلا من بطل القاهرة وسن الرشد ، حتىليمكن القول بأنها وصلت الى نوع من اللا انتماء المطلقاذا جاز لنا القول •

ان جميل بطل الظلال فى الجانب الاخر اقرب الى مرسو بطل الغريب لالبير كامو ، فهو مثله لا يهمه سوى الحاضر وكلاهما ملقى فى وسط مجتمع غريب عليه . ان كلا منهما خرج بنفسه عن كل العادات وجعل ينظر فى نفسه وفيما حوله نظرة قاسية، وخطيئته انه يعيش معيشة من لا يبالى بشىء . غير ان الغريب يستيقظ فى النهاية احساسه بوجود الاخرين بسبب مواجهته الموت . فيتمنى ان يرى فى يوم اعدامه كثيرا من المتفرجين يستقبلونه بصرخات الحقد حتى لا تثقل عليه وحدته . اما جميل فاننا نتركه بلا يقظة لانه يواجه حكم الاعدام بعد .

يوسف الشارونى



كانت ليلة الثالث والعشرين من يناير عام ١٩٢٦ ، هى ليلة الافتتاح لمسرحية يوجين اونيل « الاله الكبيـــر براون » على مسرح « جوينتش فيلليج » بنيويورك .

وبذلك ظهرت مسرحية اونيل الجديدة الى الجمهور والنقاد ووضعت فى مجال التجربة الحقيقية لاى عمل مسرحى وهـــو مجال الاحتكاك الفعلى بجمهور المسرح .

ورغم عدم اقبال المنتجين على تمويل هذه المسرحية بالذات من مسرحيات اونيل ، ورغم عدم حماس صديقه المنتج اوتوكاهن للمسرحية ، فقد اصر اونيل على تنفيذها متحملا معظـــم تكاليف انتاجها من جيبه الخاص ، وضاربا عـــرض الحائط بتصور باريت كلارك ان عرض المسرحية لن يستمر اكثر من اسبوعين واثبتت المسرحية وجودها وتفاعلها سواء مع الجمهور او النقاد وصدق حدس اونيل واستمرت المسرحية تعرض حوالى عـــام كامل واعجاب الجميع يحوطها من كل جانب .

اما المسرحية فتعرض لحياة أسرتى شريكين فى شركة لاعمال الهندسة والبناء ، ولكل من الاسرتين ابن على طرف نقيض مع الآخر ، فأولهما مثالى ممعن فى مثاليتـه بينما الآخر مـــادى متطرف فى ماديته ، ثم هناك الفتاة « مارجاريت » التى تحب « ديون انتونى » ابن احدى الاسرتين ، بينما يحبها « بيـــلى براون » ابن الاسرة الأخرى . وديون يرتدى قناع شاب ماجن ولكن تحت هذا القناع وجه مفرط فى الحساسية . ومارجاريت تحب صورة ديون خلال القناع ـ وهو قناع بان (١) اله المراعى والصيد عند الاغريق .. ويقضى ديون انتونى حياته منغمسا فى ملذاته ومشبعا اهواءه . وهو لا يستطيع ان يواجه الناس الا بقناعه فيما عدا القاهرة « سبيل » . وقرب نهاية المسرحية يموت ديون ويمنح بيلى براون قناعه لكى يستطيع الحياة مـــع زوجه مارجاريت التى يزداد حبها للشخصية المركبة الجديدة (براون/ديون) وتتعلق بها أكثر من تعلقها بديون أنتونى . دون ان تدرى ان الشخصية الجديدة هى لبراون مرتديا قناع ديون الذى تحسبه زوجها وقد تغيرت اخلاقه وتحول سلوكه الى نمط افضل . وبعد ذلك يموت براون مقتولا برصـــاص الشرطة ، وتنتهى المسرحية بان تقبل مارجاريت قناع ديون ـ وهو كل ما رات وأحبت وعشقت وتقول له : « ستنام تحت طيـــات قلبى . »

ان هذه الخلاصة البالغة الايجاز للمسرحية ،لا يمكن ان تبين ما تمتلىء به هذه المسرحية من رموز وصراعات ومفـــاهيم متباينة ، وما تختلج به كلماتها من احاسيس وانفعالات دافقة يلزم للالمام بها وتفهمها قراءة النص الكامل نفسه . فمما لا شك فيه ان هذه المسرحية تعتبر من اعقد ما كتب اونيل مـن مسرحيات واصعبها فهما . وقد يساعدنا على فهم هذا النص الرائع المعقد ، وعلى التغلغل فى شخصياته ان نورد فقرات من الخطاب الذى ارسله اونيل الى رجال الصحافة فى فبراير عام ١٩٢٦ ، اى عقب عرض المسرحية بحوالى شهر ، وأراد به ان يجلو بعض الغموض الذى يحوط المسرحية . يقول اونيل فى خطابه :

كنت آمل ان تشير الاسماء التى اخترتها لشخصياتى اشارة واضحة « الى ما قصدت » .. وهذا منهج قديم معترف به ـ اتبعه شيكسبير وجماهير غفيرة من بعده ..

« فديون انتونى ـ اوديونيسوس (١) وسانت أنطونى (٢) ـ هو الابداع الوثنى المتقبل للحياة ، وهو يخوض حربا أزليـة ضد الروح المسيحية الماسوشستية المتنكرة للحياة كما يبرزها القديس انطونيوس ـ انه يمثل ذلك الصراع الذى انتهى باكمله فى أيامنا هذه الى فناء متبادل ، وهو يمثل احباط البهجـــة المبدعة بالحياة خوفا على الحياة ، فتحول ذلك الابداع الى عقم ثم غيرت الفضيلة شكله فحولته من «بان» الى الشيطان ، الى

(١) الاله بان : من آلهة الاغريق القدماء وهو يمثل اله القطعان والمراعى والغابات وما بها من حياة وحشية وهو راعى الرعاة والصيادين وقد صور بان فى الاساطير اليونانية بجسد انسان وساقى عنزة وأحيانا كان يصور أيضا وله أذنا وقرنا عنزة .

(١) ديونيسوس : واحد من الهة الأوليمب .. مانح الكرم والنبيذ ، ولذا كانت عبادته تتم بطقوس حافلة بالسكر والمجون والعربدة .. وكان يطلق عليه أيضـا اسم باخوس . وقد صور اولا على شكل رجل ملتح ، ثم فى فترة متأخرة ظهرت صوره على شكل شاب وسيم مخنث بعض الشىء .

(٢) سانت انطونى : هو القديس المصرى انطونيوس « ٢٥١ ـ ٣٥٦ » ولد لأبوين مصريين مسيحيين ، ثم اتجه الى الزهد والتقشف ، وترك المدينة وعاش فى الصحراء خمسة عشر عاما واشتهر بتقواه وزهده . وقد بنى صومعة بالقرب من ممفيس فى عام ٣٠٥ . ويحتفل بعيده فى السابع عشر من يناير .

مفيستوفوليس وهو يسخر من نفسه ليحس انه حى . »

« ومارجاريت هى ماتصورت لسليلة « مارجريت » فاوست الحديثة ـ انها الفتاة / المراة الخالدة ، بفريزتها البسيطة الفاضلة ، حين تتناسى كل شيء عدا الوسائل التى توصلها الى غايتها النهائية ، وهى الحفاظ على النوع »

« سيبيل ـ Cybele تجسيد لسيبيلى (١) « الأرض الأم » التى قضى عليها بالعزل وكانها منبوذ فى عالم تسوده قوانين غير طبيعية ، ولكن عازليها هم مناصروها وبهذا يكونون هم انفسهم أول ضحايا ما استنوا من قوانين »

« براون أحد أنصاف الآلهة عديمى الرؤى ممن يوجدون فى اساطيرنا المادية الحديثة ـ رجل ناجح ـ وهو يبنى حياته من الخارج ، اما فى أعماقه فالخواء وعدم الحيلة ، انه مخلوق يفتقد الموهبة الخلاقة به ثلمات اجتماعية ظاهرية مسبقة ، انه نتاج ثانوى دفعه تيار الرغبة فى الحياة القوى العميق وألقى به جانبا حيث المياه الضحلة »

« أما قناع بان الذى يرتديه «ديون» وهوصبى فهو ليس مجرد دفاع ضد العالم من الشاعر الرسام الذى تحت القناع فحسب ، بل انه ايضا جزء مكمل لشخصيته كفنان .

لقد ظل براون دائم الحسد لديون على قدرته الخلاقة ـ تلك القدرة التى كان يفتقر هو اليها . وحين يسرق قناع ديون .. بحسب انه اكتسب القوة ليحيا بها حياة الخلق والابداع ، بينما هو فى واقع الأمر لم يسرق سوى تلك القدرة الخلاقة التى خلقت لتدمر نفسها عن طريق الاحباط الشامل. ثم يستهلكه شيطان الشك الساخر هذا ، فهو يتغلغل فيه ، ويمزقه ويذيقه الوان العذاب ، ويغير من شكله حتى يجبره على ارتداء قناع نجاحه ـ وليم ا. براون ـ ليواجه به العالم كله ، كما يرتدى قناع « ديون » ليواجه به زوجه واطفاله . وهكذا لا يصير بيلى براون نفسه امام أحد .

وهكذا يشاطر « ديون » عذابه ، والعذاب هنا اكثر ايلاما ، فديون كانت لديه الام ، سبيل .. النهاية ، ومن هذا العذاب تولد روح « براون » من جديد ، روح مسيحية معذبة مثل روح « ديون » حين يموت مستجديا الايمان ، ثم يجده اخيرا على شفتى سيبيل . »

وهكذا احتاجت مسرحية « الاله الكبير براون » مع بداية عرضها الى شرح مؤلفها للمفاهيم الغامضة الكثيرة التى ضمنها مسرحيته ، والتى لم تنتقص رغم ذلك شيئا من النجاح الذى قوبلت به ، وخاصة من نقاد المسرح آنذاك مما سنعرض له مؤخرا ، ولكن اونيل قابل عرض المسرحية بكآبة وحزن ، وكان اعتقاده ان تنفيذ المسرحية لم يكن على اكمل وجه ، والقى اللوم على استعمال الاقنعة ، وقرر ان هذه الاقنعة اثارت الارتباك فى نفوس المشاهدين وخاصة فى الصفوف الاخيرة من المسرح ، ذلك لان الاقنعة كانت شديدة الشبه بالوجوه الحقيقية الى حد كبير ، وكان ينبغى ان تكون ضعف الحجم الذى صنعت به . وقد ظلت مشكلة استعمال الاقنعة فى المسرحية تشغله فترة طويلة من الزمن ، فبعد مرور حوالى عام على عرضها ، نرى اونيل يعلن ان الأقنعة التى استخدمت فى عرض المسرحية لم تكن مطابقة لمتطلبات النص اذ ، « يكن لديهم الوقت والمال لاجراء التجارب حتى تأخذ الاقنعة شكلها الصحيح قبل الافتتاح ـ وتلك هى القصة القديمة التى تمنع حدوث أى شيء رائع حقا فى المسرح الامريكى . » ويستطرد قائلة : « الواقع اننى أردت من الاقنعة أن نجتاز حدودا دراما الغامضة التى تحدث بين القوى الكامنة وراء البشر ، ولكن الأقنعة بدلا من ذلك لم توح الا بازدواج الشخصية السطحى الريائى الدفاعى الذى يتعامل به الناس فى علاقاتهم الشخصية وهذا شيء لم اكن محتاجا أبدا لاستعمال الأقنعة للكشف عنه . »

ولم يكن قوله هذا رفضا لفكرة استعمال الأقنعة على المسرح بل كان دفاعا عنها ، وانتقاصا من كفاءة الاقنعة التى صممت للمسرحية فى عرضها الأول . فنحن نراه فى عام ١٩٣٢ يعود فى مقال كتبه لمجلة « الأمريكان سبكتاتور » الى موضوع الاقنعة فى مسرحيته « الاله الكبير براون » فيقول : ان تصنع الاقنعة الآن لترمز الى تجديد ادق للموضوع المجرد فى المسرحية ، بدلا من المعنى السطحى الذى أظهرته فى تنفيذها القديم القائل بأن الناس يرتدون أقنعة أمام الناس الاخرين وأن شخصياتهم تلتبس عليهم تبعا لاقنعتهم » .

ورغم هذا كله فقد كان ترحيب النقاد بالمسرحية بالغا حد الروعة ، وكان استقبالهم لهذا العمل أشد حماسا مما استقبلوا به مسرحياته السابقة ، ومن بين الكثيرين الذين مدحوا المسرحية الرائعة ناقد « التايمز » الامريكية حينذاك «بروكس اتكنسن » فقد كتب عنها يقول :

« من الواضح ان ما نجح مستر اونيل فى عمله فى مسرحية الاله الكبير براون .. أكثر اهمية مما لم يوفق فى عمله . وهو لم يوضح قصده ، ولكنه رغم ذلك وضع فى متناول المسرح ظلالا للجمال أكثر روعة ، وتنوعا للحقيقة أكثر دقة، وخصائص انفعالية للعاطفة أكثر مما نستطيع اكتشافه فى أى مسرحية حديثة واحدة .. »

كما كتب عنها « جوزيف وودكرتش » فى مجلة « ذى نيشن » يقول :

« لم يحدث فى اى وقت من الاوقات التى اشتغل فيها مستر أونيل بالكتابة للمسرح أن قدم عملا أكثر قوة وغموضا ، ولم يحدث أبدا أن تناول عاطفة شخصية بهذا الافصاح ، ولم يسمح أبدا من قبل بجعل الفوضى المترسبة فى الاعماق تدمر الشكل الدرامى لمسرحية مثل هذا التدمير الشامل .. ولو كان التاثير الذى تبعثه فينا المسرحية أكثر قوة منه وضوحا ، وأكثر حدة منه تألقا ، فليس هذا الا نتيجة لذاتية المادة التى تناولها المؤلف . فهو نفسه لصيق أشد الالتصاق بالانفعالات التى يتناولها لدرجة يصعب عليه فيها أن يحولها الى انفعالات موضوعية بحتة ، وغالبا ما تسيطر عليه هذه الانفعالات سيطرة قدرته عليها . والخلاصة اننا نلمس هنا انفعالات صادقة متوقدة تمثل أحسن ما عرض فى الادب ، ولكن أحدا لا يستطيع القول بأن هذه الانفعالات قد تم تجميعها خلال فترة من الهدوء النفسى »

وهكذا فتح جوزيف كرتش بابا جديدا فى ربط مسرحيته « الاله الكبير براون » بمؤلفها ربطا ذاتيا .. واتخذها صورة

(١) سيبيلى : آلهة الطبيعة والخصب والنماء عند الاغريق . وقد انتشرت عبادتها فى بلاد اليونان رغم انها نشأت فى كريت . ويطلق عليها الاغريق أيضا اسم ريا Rhea أو الام العظمى ، فهى فى اعتقادهم أصل الحياة وحامية كل كائن حى .

لاسقاطات الكاتب الذاتية على العمل الدرامى الذى قـــدمه الجمهور .. فالى أى حد كان كرتش محقا فى ذلك ؟

للرد على هذا السؤال لابد لنا من الرجوع الى حياة اونيـل وعلاقته بابويه واخوته .

« لقد ولدت خائفا .. لاننى كنت فى أشد الخوف من الاتيان بك الى هذا العالم .. وكان الخوف مسيطرا على طيلة الفترة التى حملت بك فيها .. كنت اعلم ان شيئا مرعبا ســوف يحدث .. وما كان ينبغى على ابدا ان الدك .. فقـد كان هذا افضل لك » .

كانت تلك هى الكلمات التى تواتى « مارى تايرون » (والدة اونيل) ترديدها على مسامع صبيها الصغير يوجين . وســواء أكان ذلك هو نص الكلمات التى قالتها الوالدة فعلا أم كان به شىء من تحريف ، فمما لاشك فيه ان الصبى اونيل رأى انها تعبر تعبيرا صادقا عن يأس امه وقلقها من مولده . وقد ترتب على ذلك ان لازمه الاحساس بالاثم طيلة حياته وتشبثت به نفسه ، اذ اعتبر انه مسئول عن ادمان والدته للمخدرات التى بدأت استعمالها كمسكن لآلام الحمل والوضع .

كان ذلك اذن هو احساس اونيل تجاه والدته واحساسها تجاهه . وحين كتب مسرحية « الاله الكبير براون » لم يكن قد انقضى على وفاتها أكثر من ثلاثسنوات ، وكان هو لا يزل فى قمة حداده عليها .. وهكذا عبر عن احساس الخــــوف ووضع امه بالنسبة اليه ، حين يقول على لسان بطـله ديون انتونى :

« لماذا اخاف من الحياة ؟ أنا الذى أحب الحياة وجمـــال الجسد والالوان الحية فى الارض والسماء والبحر ؟ لماذا اخاف من الحب ، أنا الذى أحب الحب ؟ لماذا اخاف ، وانا الذى لا يخاف ؟ لماذا اتظاهر باحتقار الناس لكى اشفق على الناس ؟ لماذا اتوارى فى احتقار نفسى من أجل ان أفهم ؟ ولماذا اخجـل من قوتى كل هذا الخجل ، وازهو بضعفى كل هذا الزهو ؟ لماذا اعيش فى قفص كما لو كنت مجرما أكره الناس وأتحداهم وانا الذى احب الصداقة والسلام ؟ .. لماذا خلقتنى بلا جلد ياالهى فكان على ان ارتدى درعا لكى لا المس أحدا ولا يلمسنى احد ؟.. او بالاحرى أيها الاله الازلى ، لماذا خلقتنى على الاطلاق .. لماذا بحق الشيطان ؟ »

اما صورة اونيل عن امه فها هو يكشف لنا عنها فى رثاء بطله ديون لوالديه حين يعرض لذكر أمه :

« ماذا جرى لامى ؟ انى أتذكرها فتاة جميلة فيهـــا شىء غريب ، عيناها حائرتان مؤثرتان كان الله أغلق دونهما مقصورة ظلماء وتركها بلا تفسير أو بيان .. »

لاشك أن الصورة التى يقدمها اونيل عن والدته من انهــــا فتاة محبوسة داخل دولاب مظلم ، قد اشتقها وتأثر بهـــا من مسرحية أوجست ستردنبرج « سوناتا الشبح » ، فستردنبرج يمثل واحدا ممن حظوا بأكبر قسط من اعجاب أونيل فى الفترة المبكرة من حياته الادبية . ومسرحية « سوناتا الشبح » بطلتها الحقيقية الغامضة اسمها « المومياء » وهى تعيش داخل دولاب مغلق وتتحدث الى أسرتها بصوت كصوت الببغاء . وقد ذكر أونيل لواحد من أصدقائه المقربين عقب وفاة والدته مباشرة انها كانت تعيش داخل غرفة قلما كانت تجرؤ على مغادرتها ـ أليس هذا الوضع قريب الشبه بمومياء ستردنبرج »

كذلك وضحت فى مسرحية « الاله الكبير براون » عـــلاقة اونيل باولاده ، فى علاقة أبناء مارجاريت الثلاثة بأبويهم . فقد عكس صورة فشله فى علاقته بابنائه على ديون وأبنـائه الذين لم يحاول اونيل ولو مجرد اطلاق أسماء عليهم فى مسرحيته وتجاهلهم مكتفيا بوصفهم بالابن الاكبر والاوسط ثم الاصغر . وهم يظهرون فى المسرحية فاقدى الصلابة الدرامية والاهمية بالنسبة لوالدهم كانهم مجرد زينة أو اطار وضعه المؤلف ليحيط به شخصية مارجاريت ويسبغ بهم عليها صفة الامومة ، دون ان يعطيهم الحق فى الحركة الدرامية الفعالة التى تؤثر فى خط سير المسرحية . فحين تقول مارجاريت لزوجها « كنت أود أن تهتم بالاولاد أكثر من ذلك ياديون » يجيبها ساخرا : « هل أصبح أبا .. قبـل تناول طعام الافطار ؟ اننى أكون فى وضع ظريف جدا »

اذن كانت هناك ارتباطات ذاتية بين مسرحية « الاله الكبير براون » وبين مؤلفها يوجين أونيل ، ولكن هـذا لا ينقص من روعتها شـيئا ولا يفقدها ولو قليـلا من قيمتها . فاين هو الذى يشتغل بالابداع الفكرى او الخلق الفنى ثم يستطيع ان ينتج انتاجا ابداعيا منفصلا تمام الانفصال عن ذاتيته ؟ واذا كان أونيل فى كتابته لمسرحه بصفة عامة يعيش تجربته الخاصة ويجعل جذورها الذاتية تتغلغل قليلا او كثيرا فى عمله الفنى ، فان هذا لم يشجب القضـــايا العامة والمفاهيم الموضوعية العميقة او الروعة التكنيكية التى يحفل بها مسرحه .

لقد كانت مسرحية « الاله الكبير براون » بالذات من أحب المسرحيات الى قلب مؤلفها وأقربها اليه ، ودائما ماكان يتعرض لها فى معرض حديثه حتى فى أواخر أيامه بعــد أن كان قلمــه الرائع قد خط أمجاده الخالدة ثلاثية « الحداد يليق بالكترا » أو « رحلة النهار الطويلة خلال الليل » وحين طلب منه فى عام ١٩٥٢ ان يختار أجزاء من مسرحياته لتنشر فى كتاب بعنـــوان « هذا أحسن ماكتبت » ، انتقى ضمن ما انتقى المنظر الثـالث من الفصل الاول من مسرحيته « الاله الكبير براون » الذى يجرى بين ديون وسيبيل وبراون ويتضمن رثاء ديون لوالديه وقد علق عليه بقوله : « أنه من أحسن الاجزاء وأكثرها تكاملا حتى لو ابعد عن النص » . ثم هو يكتب فى احدى مقدمات كتبه عن المسرحية قائلا : « حين أعود لقراءة « الاله الكبير براون » تلك المسألة التى لم ألق عليها نظرة منذ عشر سنوات أو أكثر ، أرانى لا زلت اعتقد ان هذه المسرحية واحدة من أمتع ما كتبت وأكثرهــــا شجنا . من الطبيعى ان تكون بها أخطاء ، ولكنها ـ بالنسبة لى على الاقل ـ نجحت فى التعبير عن مأساة دراما الحياة الغامضة وقد أميط عنها اللثام خلال حياة شخوص المسرحية . وفى اعتقادى ان هذا هو المخبار الحقيقى الذى يبين ما اذا كانت أى مسرحية بها كانت روعة بنائها ، أو شخصياتها ، أو حوارها ، أو عقدتها ، او مدلولها الاجتماعى ، او أى شىء آخر ـ دراما حقيقية أم مجرد مسرحية أخرى »

وفى النهاية اود أن أقول انه رغم ما ترجم عندنا عن اعمـال أونيل حتى الان .. الا أن هذا الكاتب المسرحى الكبير الـذى يمثل مرحلة هامة فى تاريخ المسرح الامريكى بل والمســـرح العالمى ، لم تترجم بعد اعماله الرائعة مثل « رحلة النهـــار الطويلة » و « الفاصل الغريب » و « جميع أبناء الله لهم اجنحة » وغيرها . كما لم يلق حظا يذكر فى تمثيل مسرحياته على مسارحنا العديدة فلم تمثل له أى مسرحية ، رغم أن اتجاهه المسرحى يمثل مدرسة متكاملة من حيث عمق الموضوع والدرامية

الاصيلة المتفاعلة فى كل جملة من جمل حواره ، وصدق شخوصه واقناعها وارتباطها بمتاهات النفس البشرية · اننا ونحن فى اتجاهنا الى ايجاد نهضة مسرحية شاملة ، ينبغى أن نضع فى الاعتبار أعمال أونيل وغيره من عمالقة المسرح فى العالم ، لكى تكون هذه الاعمال علامات لنا على الطريق تساعدنا فى الوصول الى هدفنا المنشود من خلق نهضة مسرحية حقيقية فى بلدنا .

المراجع :

1 — Eugene O'Neill & The Tragic Tension — Doris V. Folk. 1958

2 — The Curse of the Misbegotten — Croswell Bowen 1959

3 — O'Neil — Arthur & Barbara Gelb. 1962

4 — American Lit. in the Twentieth Century — Heindrich Straumann 1951

نور الدين مصطفى



محمد عبد العزيز - قصة شجرة

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر - مارس سنة ١٩٦٤

ظاهرتان تلفتان النظر للوهلة الأولى فى المجموعة القصصية « قصة شجرة » التى صدرت أخيرا للمخرج المسرحى محمد عبد العزيز ، الأولى انه مازال مفتونا بعالم الريف الذى نشأ فيه ، يستمد معظم موضوعات قصصه وتجاربها من بيئته الرحبة الخصبة الغنية بالصور والمتناقضات ، والأخرى أنه ينظر لعالم الحيوان نظرة انسانية مشفقة لاتخلو من عمق وقدرة واضحة على التأمل والتحليل .

وتتمثل هاتان الظاهرتان على حدة ، أو مجتمعتين ، فى اثنتى عشرة قصة من قصص المجموعة البالغ عددها سبع عشرة قصة ثم تبرز ظاهرة ثالثة لاتكاد تخلو منها قصة واحدة ، وهى تلك النظرة الاخلاقية الصارمة التى يعرض الكاتب موضوعاته من خلالها ، فلا يكاد يترك مسيئا دون أن ينال جزاءه ، ولايختم قصة من قصصه الا بعد أن يقتص من الطامعين والظالمين وينصر القانعين والمظلومين ويأخذ بأيديهم الى بر الأمان ، مع ميل واضح للوعظ واستخلاص العبر فى كل مناسبة .

وفى المجموعة بعد ذلك قيم ايجابية كثيرة ونظرات متفائلة مؤمنة بالغد الأفضل داعية اليه ، وفيها كذلك عدة ثغرات فنية، أرجو أن أشير الى أهم هذه وتلك خلال استعراضى السريع لقصص المجموعة السبع عشرة .

قصص الحيوان فى المجموعة ثمان ، يستأثر الكلب بخمس منها ، فى حين تدور واحدة حول الحمام ، وأخرى عن النمل ، وثالثة عن الخراف ، وهى جميعا قصص واقعية تعتمد على الملاحظة الدقيقة لهذه الحيوانات ، ومحاولة ابراز الحكمة والنبل فى سلوكها ، فكأن الكاتب ، وهو يتوجه بقصصه لعالم الانسان بطبيعة الحال ، يقول لنا هاكم عالم الحيوان ، وعالم الكلاب بصفة خاصة ، الذى تزدرونه ولا تأبهون به ، انه عالم متكامل يفيض بالمشاعر والنبل والقيم الرفيعة ، هلا تعلمتم منه قليلا !!

ففى قصة « كلب عطا الله » وهى من أنضج قصص المجموعة وأكثرها اقترابا من خصائص القصة القصيرة الحديثة ، نتعرف على كلب القرية القوى الأمين ، يحرسها من الذئاب والغرباء ، ويتقاضى من أهلها أتاوة ـ ككل الحراس ـ ما لذ وطاب من الأطعمة والعظام .. وذات يوم اقترب من القرية كلب شرس مسعور ، فانبرى له كلب عطا الله ورده على أعقابه بعد معركة دامية ، أصيب خلالها كلب عطا الله بعضة فى صدره ، ومن يومها اعتلت صحته وأعرض عن الطعام ولم يجد معه علاج ، وبدأ لعابه يسيل من شدقيه ، وأصبح من الواضح أنه أصيب بالسعار .. « ولم تطاوع أحد نفسه لتنفيذ الاعدام وهو العلاج الوحيد لهذه الحالة ، وملأهم القلق ذلك اليوم ، وفى ظلمة الليل صدرت من الكلب همهمة خافتة كأنها نحيب ، وفى الصباح لم يكن كلب عطا الله فى مكانه وليس فى الميدان اثر له على الاطلاق ، اختفى ولا أحد يعرف الى أين ذهب ، لقد آثر أن يغادر القرية التى عاش فيها وأحبها .. خشية أن يلح الداء عليه فيصيب واحدا من أهلها بسوء .. لقد عاش حياته مدافعا عن القرية . وخرج يلقى مصرعه بعيدا عنها » (ص ١٧) .

انه نبل قل أن يوجد مثله فى عالم الانسان ، وليس فى القصة مايدعو الى الملاحظة بعد ذلك سوى ذلك التعارض بين هذه الصورة النبيلة الرائعة التى ختم بها الكاتب القصة وبين تصويره للكلب فى مستهلها على أنه « بلطجى » لايدع أهل القرية يمرون دون أن يقدموا له شيئا يؤكل (ص ١٤) « .. يستقبل القادمين والرائحين يتقاضى منهم ضريبة المرور ، ثم هو يجول على بعض البيوت التى لاتحوى كلابا فيتقاضى منها أنصبة تختلف وتتباين » (ص ١٤ ، ١٥) .

ذلك أنك لايمكن أن تتوقع مثل هذه التضحية والتصرف النبيل من « بلطجى » ولو كان كلبا ، وتماسك البناء الفنى للقصة ومنطقيته كان يفرض على الكاتب أن يتغاضى عن جانب « البلطجة » فى كلبه ليحقق للقصة درجة أكبر من الاقناع الفنى والمنطقى .

وقصة « سلالة كريمة » تدور فى « بانسيون » صاحبته سيدة يونانية عجوز تهتم بتربية عدد من الكلاب « اللولو » الأصيل ، وتصور تتابع الأجيال فى تلك السلالة الكريمة ، والأماكن التى يحتلها كل منها فى حجرة الراوى ، وكيف يتنازل الجيل الآفل عن أفضل مكان على الكرسى الوثير لخلفه من الجيل الجديد ، حتى اذا دارت دورة الفلك ونبت جيل آخر جديد تنازل له سابقه عن مكانه وهكذا .. والقصة أقرب للصورة الحكيمة المتأملة منها للقصة الحية التى تتميز بالحركة والديناميكية والصراع ..

ومثلها قصة « توسكا » الكلبة الأصيلة المرفهة التى أنجبت ابنة من كلب ضال شعبى ، فسرعان ماافترقت عنها ، وآثرت

الحياة مع بواب فقير وأخلصت له وأنقذت تجارته الصغيرة من أيدى اللصوص .. ان الكاتب يطل هنا من بين السطور ليقول ان الأصل لايهم ، وان صاحب الأصل الوضيع قد يكون أوفى وأنبل من صاحب الأصل « اللولو » العريق !

وفى قصة « كلبان » وهى أنضج من سابقتيها ، وان لم ترتفع الى مستوى « كلب عطا الله » يعلى المؤلف ـ عن طريق الكلب الثانى ـ من شأن الحرية والكرامة ، ويرينا كيف أن كلبا صغيرا ضالا رفض الرفاهة والطعام الوفير مقترنا بالعبودية والاذى ، وفضل الجوع والحرمان مع الحرية والكرامة ، وظل يناضل لكى يتحرر من آسره لتكون له الأرض جميعا .

وتنفرد قصة « جنازة حارة » بين قصص الكلاب فى المجموعة بغلبة النظرة الفلسفية الحزينة على جوها ، فبطلها الحقيقى ليس الكلب وانما الموت ، بحيث يستوى ان يكون المحتضر كلبا أو أى حيوان آخر ، وأهم ماتعرضه القصة ليس عملية الاحتضار نفسها ، وانما موقف الناس منها ، وهى مواقف متنافرة متباينة تعكس أحوال أصحابها وعوالمهم الداخلية أكثر مما تصور حالة الكلب المسكين المحتضر .

ولايعيب هذه القصة الممتازة سوى غلبة التقريرية العقلية على خاتمتها ، فبعد أن نجح الكلب المحتضر فى جر نصفه الميت واخذ يزحف به وسط زحام الأحياء ، يقول الكاتب :

« قد يلاقى العطف لاصابته وقد يلاقى الايذاء بسببها أيضا فهو لايستطيع الفرار وسوف يكون هدفا سهلا للاشرار والجهال من الغلمان ، وان كنت أرجو أن تسلب نصف الحياة التى بقيت له بأسرع مايكون .. » (ص ٧٥) .

وقبل ذلك ظل المؤلف مايقرب من نصف صفحة يفترض الفروض محاولا الاهتداء الى سبب اصابة الكلب ، وهذا وذاك جردا خاتمة القصة من شاعريتها الحزينة المتأملة ، وهى تمثل الطابع الغالب عليها وأهم أسباب تفوقها ونجاحها .

وتتحقق هذه الشاعرية بصورة أوضح فى قصة « الحمامة البيضاء » ، فى علاقة راوى القصة الطفل بفرخ الحمام الأعرج ، ثم فى علاقة أنثى الحمام البيضاء الجميلة بهذا الفرخ نفسه ، واقبالها عليه فى عزلته ، ودفاعه المستميت عنها ضد غارات الأفراخ الأصحاء الطامعين فى جمالها ، وتصل الشاعرية الى قمتها الآسرة فى خاتمة القصة حين يصور الكاتب بلمسات قليلة وفاء الحمامة الفاتنة لزوجها بعد وفاته واعراضها عن الطعام والشراب حتى لحقت بأليفها الحبيب .

وفكرة الزعامة والسيادة التى عرضها الكاتب فى قصة « كلب عطاالله » تتكرر بصورة أخرى فى قصة « الخروف الأخير » ، فبطلها كبش قوى حاد القرون انتصر على كل مصارعيه من كباش القطيع وغيره من قطعان الجهة ، وظل محتفظا بسيادته وزعامته عدة أعوام حتى برز له كبش جديد فتى استطاع أن يهزمه مرتين بعد صراع عنيف ، فانسحب البطل القديم بعد أن فقد لواءه الى الأبد ، وأصبح عليه أن يواجه مصير بقية كباش القطيع فيباع مثلها فى السوق . وهنا تتجلى مواهب الكاتب المسرحية وهو يصور لنا مأساة البطل المنهار وماتعرض له من آلام وهو يباع فى السوق ويعانى من فقده كل احساس بالتميز ، بل يتعرض كذلك للاهمال والتجاهل واعراض الشارين عنه بعد أن هزل جسده وبرزت عظامه ، فتباع كل الخراف ليلة العيد ويظل هو « الخروف الأخير » الذى لم يشتره أحد ، بعد أن كان الأول فى كل شىء .. فسبحان مغير الأحوال ، وسبحان من بيده الحاق الذل والهوان بمن لم يعرف من قبل سوى الكبر والاختيال !!

وفى قصة « الباب الجديد » يبرز مرة أخرى عنصر الملاحظة المدققة المتأملة ، فالكاتب يروى لنا تجربته مع سرب من النمل ، وضع فى طريقه حفنة من السكر مرة ، و « دبورا » كبير الحجم مرة أخرى ، ويرقبه وهو ينقلها بهمة لاتعرف الكلل ، حتى اذا سدت الخادم جحر النمل بحفنة من معجون الأسمنت ، راقبه الكاتب معجبا وهو يفتح لنفسه بابا جديدا فى أقرب نقطة للباب السابق ، هذا الصبر على ملاحظة عالم النمل ، والدقة فى تسجيل المشاهدات ورصدها بطريقة قريبة من المنهج العلمى ، تمثل فى رأيى أهم الخصائص الفنية للكاتب ، وهى التى جذبته بلاشك الى عالم الحيوان ، ووثقت علاقته به فكانت هذه القصص التى تتميز بها المجموعة .

ولعل هذه القصص بالذات هى التى دفعت بعض النقاد الى اعتبار المجموعة ضمن أدب الأطفال ، ودعوا مؤلفها الى توجيه طاقته الفنية الى الكتابة للاطفال ، ولاشك أن موضوعات هذه القصص مما يهم الأطفال ويجذب اهتمامهم لما هو معروف من تعلقهم الشديد بالحيوان ، وقد يكون فى قدرة كاتبها بحكم اهتمامه الواضح بعالم الحيوان أن يكتب قصصا ناجحة للاطفال ولكن هذه القصص التى بين أيدينا ليست من أدب الاطفال ، لأن النظرة الغالبة عليها نظرة انسانية ناضجة تصل أحيانا الى مستوى التأمل الفلسفى ، ومن هنا لا أتصور أن يستسيغ الأطفال مثل هذه القصص ، والعبرة فيما يكتب للاطفال خصيصا ليس بموضوعه ، وانما بطبيعة النظرة التى يعالج من خلالها ، وهل هى نظرة سطحية بسيطة تلائم مداركهم وعقلياتهم أم تسمو عليها لتخاطب وجدان الكبار ومداركهم الناضجة . على أن من الأدب الرفيع مايستسيغه الكبار والصغار على السواء ، مثل قصص « كليلة ودمنة » وحكايات « لافونتين » وأقاصيص « هانز كريستيان أندرسن » ، كل قارىء يجد فيها حاجته الى المتعة والتسلية ويستوعب منها على قدر طاقته ، ولااستطيع أن اقرر ان كانت قصص محمد عبدالعزيز من هذا النوع أم لا فذلك أمر يقرره الزمن والأبحاث التجريبية ، كل ما استطيع أن أزعمه انها قصص موجهة للكبار رغم موضوعاتها القريبة من موضوعات قصص الأطفال ، ولذلك فمن المؤكد أن يستسيغها الكبار ويستمتعوا بها أما الصغار فانى اشك فى قدرتهم على استساغتها ، أو على أقل تقدير فى استيعاب كل أبعادها .

* * *

هذا الشغف الواضح بالحيوان والاهتمام الشديد بعالمه لاشك أثر من آثار نشأة الكاتب فى الريف والتصاق وجدانه بقريته وذكريات طفولته ، وقد وضح ذلك بصفة خاصة فى قصص « كلب عطا الله » ، « الحمامة البيضاء » ، « الخروف الأخير » كما يتضح كذلك فى أربع قصص أخرى وهى « قصة شجرة » و« مرزوق » ، « الجاموسة » ، « فريق الهدهد » .

والقصة الأولى تؤكد ماسبق أن لاحظناه من صبر الكاتب على الملاحظة المدققة لعالم الحيوان ، وان اتجه هنا بملاحظته لعالم النبات ، كما تؤكد حرصه الشديد على استخلاص العظة والدروس الأخلاقية فيما يلاحظه من مظاهر الحياة ويسجل أطواره ، فهو يروى لنا تاريخ شجرة « دقن الباشا » التى نمت فى المسافة بين منزل الطفلين احمد وحسنين ، وكيف قطعت ووزعت أخشابها بالتساوى بين الأسرتين ، ثم غرست شجرة صغيرة مكانها

فحرص حسنين على شدها بحبل ربط طرفه فى وتد مغروس فى الأرض لكى تنمو قريبة من منزلهم ولايقسم خشبها بين الأسرتين كما حدث لسالفتها .

ومرت السنوات وكبر الطفلان ونمت الشجرة الصغيرة ، واصبحت هائلة فارعة تملأ الفضاء رغم ميلها الشديد تجاه بيت حسنين .. وفى احدى الليالى هبت عاصفة عاتية اقتلعت الشجرة الضخمة وألقت بها فوق منزل حسنين فاحالته الى كومة من حطام ، ولجأ حسنين واسرته الى بيت أحمد الذى لم يصب بسوء

وتعاون الجاران بعد ذلك فى بناء البيت المتهدم ، وفى الربيع التالى غرس فى منتصف المسافة بين المنزلين المتجاورين نبت صغير فلم يتعرض له أحد وترك ينمو فى طريقه المستقيم ..

ومغزى القصة واضح وهو أنه على المعتدى تدور الدوائر ، وأنه لابد أن يلقى الطامع جزاء طمعه ، ثم تجىء هذه الخاتمة المشرقة المتطلعة للمستقبل لتخفف من حدة المغزى الوعظى الواضح رغم أن الكاتب لم يشر اليه بحرف واحد ..

ولا أترك هذه القصة دون أن أتوقف عند هذه السطور التى يصف فيها الكاتب وقع تقطيع الشجرة الأولى فى نفس احمد الطفل :

« كان احمد البالغ من العمر ثمانى سنوات وأكبر أبناء الجار الآخر يقف فى احد منافذ الطابق العلوى من منزله ينظر الى مايصنعون وفى أعماقه شىء ينتفض أسى ولوعة ، وكأنما العمال يقطعون من جسده جزءا ينبض بالحياة ، وغامت الدموع فى عينيه واختلطت فيها المرئيات .. فارتد ببصره حزينا يبكى تراود واعيته الصغيرة ذكريات عذبة جميلة عن شجرة دقن الباشا الحبيبة .. » (ص٥) .

وأهمية هذه السطور تتمثل عندى فى دلالتها على مدى ارتباط الكاتب بالطبيعة ، والحيوان جزء منها ، وحبه لها وتعلقه بها بصورة توضح وتفسر غلبة قصص الطبيعة والحيوان على المجموعة ..

أما القصص الثلاث الأخرى التى استوحاها الكاتب من بيئته الريفية الأولى ، فتتمثل أهميتها فى فهم المؤلف لطبيعة العلاقات السائدة فى ريفنا ، وفى تقديمه للعامل الاقتصادى فى تفسير هذه العلاقات وعرضها .

وتنفرد قصة « الجاموسة » من بينها بمستوى من النضج الفنى والاجتماعى يضعها مع قصة « كلب عطا الله » فى مرتبة ممتازة لاترقى اليها أى قصة أخرى من قصص المجموعة .فالقصة تبدأ هادئة عذبة تصور الفلاح « محمود بدوى » يدور مع جاموسته فى أول الليل يسقى حقله ، وتصل زوجته « وجيدة » تحمل عشاءه ، وترفض أن تشاركه طعامه ، وفى لمحات سريعة يحدد الكاتب علاقة الزوجين بجاموستهما وتعلقهما الشديد بها واعتمادهما عليها فى معاشهما .. ويترك الزوج زوجته مع الجاموسة ليفتح المسارب أمام المياه ، وتقبل الزوجة على مابقى من طعام زوجها .. « وكلما شربت رشفة من اللبن استشعرتها حنانا لجاموستها الحبيبة يسرى فى دمائها جميعا ... » (ص٥٢) وامتدت ذراعها فى حركة استرخاء فوصلت الى أفرع شجرة التوت واذا بعقرب تلدغها ، فصرخت صرخة ثاقبة .. وهلعت الجاموسة فهاجت وهى لاتبصر طريقها فاذا بها تقع فى بئر الساقية ، وأقبل الزوج وأهل القرية على الصراخ وبذلت محاولات عديدة لانقاذ الجاموسة بلا جدوى ، ويضطر الزوج الى بيع لحمها بثمن بخس لجزار القرية ، الذى يذبحها من ذيلها لأنه لا يستطيع الوصول الى رقبتها ! .

وهنا فقط تعود الزوجة الى الولولة لا ألما بسبب لدغة العقرب بل حزنا على أنها كانت السبب فى ضياع الجاموسة العزيزة .. فيدرك زوجها والحاضرون ما اصابها ويلومها زوجها لأنها لم تخبرهم بذلك من قبل فتجيبه :

« واشغلكوا بى ليه ؟ الجاموسة أهم منى يا محمود .. احنا من غير الجاموسة مانسواش حاجة أبدا . أنا فى ستين داهية انما الجاموسة .. » (ص ٦٠) .

وهكذا حدد الكاتب من خلال موقف انسانى بسيط طبيعة العلاقة بين الفلاح وبين زوجته ، وبينهما وبين جاموستهما ، كما كشف عن عدة علاقات أخرى بين أهل القرية ، ووضح العامل الاقتصادى الحاسم الذى يسيطر على كل هذه العلاقات الانسانية ويوجهها ..

ويسفر هذا العامل الاقتصادى عن أهميته كذلك فى القصتين الريفيتين الاخريين ، ففى « مرزوق » الاسكافى الفقير الذى اتخذ لنفسه مكانا الى جوار الجزار ، تدور كل أحلامه حول شراء قطعة من الشاة التى راى جاره يذبحها ويعلق لحمها الوردى أمام الدكان ، ويظل يتصور سعادة زوجته وطفله المريض باللحم الذى لم يطعماه منذ شهور طويلة ، ويبدو أنه حلم خالد لايتحقق ابدا ، فلم يأته زبون واحد طول اليوم ، فتنازل عن حلم اللحم ، ولم يستطع بطبيعة الحال أن يتنازل عن الحلم بالخبز الذى مازالت تنقصه خمسة قروش من ثمن كيلة القمح ليحصل عليه ..

أما فى قصة « فريق الهدهد » فقد أراد « كبودة » أن يجمع مهر « ونيسة » الحلوة التى تعلق بها قلبه ، فظل يعمل ليل نهار طول عامين حتى أصيب بربو حاد وأصبح عاجزا عن العمل وتزوجت « ونيسة » عبد الستار الأسوخ الأبله ابن شيخ البلد لان اباه يملك مهرها .. والقصة جيده مليئه بالتفصيلات الانسانية الجميلة ، غير أن بناءها ينقصه التماسك اذ استغرق الكاتب أكثر من نصفها الأول فى عرض ذكريات طفولته فى القرية ومصائر رفاقه مما لاصلة له بمأساة « كبودة » التى تحتل النصف الأخير من القصة وتكون موضوعها الرئيسى .

* * *

تبقى فى المجموعة خمس قصص تدور أحداثها فى المدينة ، يتضح فى اثنتين منها ذلك العامل الاقتصادى الحاسم الذى يشكل مصائر الناس وأحلامهم ، فكما كان « مرزوق » الاسكافى يتوق الى قطعة من اللحم الوردى ، كذلك نجد « عوضين » الخباز ـ فى قصة « الديك الرومى » ـ يتمنى لو كان هو صاحب ذلك الديك الرومى المكتنز الشهى ليقدمه لأولاده يوم العيد « فيأكلون ويشبعون ويفيض أمامهم بعض الطعام .. ولو مرة واحدة فقط .. » (ص ٤٧) .

وتشاء سخرية القدر أن تحقق له أمنيته ، فيحترق الديك ويضطر صاحب المخبز الى دفع ثمنه لأصحابه ، على أن يخصمه على أقساط من أجر « عوضين » الضئيل ، ويعود عوضين حاملا الديك المحترق ليقدمه لأطفاله كما تمنى !!

وفى قصة « زوجتى تحب البطيخ » نلتقى ببائع زيتون أخضر قد أضناه الحر فجلس مرهقا فى ظل شجرة يرمق طابور المتجمعين لشراء البطيخ بالتسعيرة ، وتتطلع عيناه الى رجل ضخم الجثة استطاع التحايل على النظام واشترى ثلاث بطيخات

وسار بها مزهوا ، والتقت عيونهما فاختل توازن الرجل السمين ووقعت منه بطيخة على الأرض وتحطمت فتركها وسار حزينا فى حين « امتدت يد البائع المتجول الى قطع البطيخة واخذ ينفخ ماعلق بها من تراب ويأكل وقد شاعت فى ملامحه ابتسامة عريضة .. » (ص ٩٨) .

انها قصة معاصرة بمعنى الكلمة تعرض لتزاحم المستهلكين على بعض السلع ، وتدخل الحكومة لتنظيم توزيعها ، ثم جشع بعض الأفراد وحرصهم على الفوز بأكثر من نصيبهم ولو حرموا غيرهم من انصبتهم ، وهؤلاء المحرومون ليسوا فقط من يملكون ثمن السلعة ولايستطيعون الحصول عليها ، وانما أكثر منهم من لايملكون ثمن السلعة اصلاكهذاالبائع المتجول الفقير ،والكاتب كعادته ـ فى معظم قصصه ـ لايترك الطامع الجشع دون عقاب ، بل يحرمه من احدى بطيخاته لينال البائع المسكين قدرا منها ولو ملوثا بالتراب .

على أن هذه المعاصرة تتمثل أكثر فى قصة « الموكب الحزين » التى تعرض فى صورة فنية ممتازة طبيعة التحول الحضارى الذى بدأ يأخذ طريقه الى حياتنا ، فتبدأ بصراع بين بائع الكيروسين المتجول العجوز ومساعده الشاب الذى استقل بتجارته ، وبدأ ينافس معلمه فى منطقته ، ثم كيف فقد هذا الصراع معناه مع انتشار أجهزة البوتاجاز ، وتنتهى القصة وقد خضع البائع الشاب لمقتضيات التطور فترك مهنته ليعمل موزعا لأنابيب البوتاجاز ، فى حين ظل البائع العجوز محتفظا بتجارته البائرة أمام زحف التقدم والتطور .

وتعرض قصة « انفلونزا » لتجربة شخصية للمؤلف اذ أعلن فيها صراحة عن مهنته الأصلية كمخرج مسرحى ، وكل قيمتها تتمثل فى وصف دقائق المرض وآثاره ، ثم فى تلك النغمة المتفائلة التى ختم بها القصة رغم الام المرض ، ولكنها تظل مع ذلك أقرب للصورة الأدبية منها للعمل القصصى المتكامل المقومات ..

* * *

لقد خلفت معاركنا الوطنية العديدة ، وبخاصة العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ، آثارها الواضحة فى انتاجنا الأدبى ، فلاتكاد تخلو مجموعة قصصية من قصة أو أكثر تصور هذه المعارك وانفعال الأدباء بها ، ومن الطبيعى أن تغلب على هذه القصص ، وقد كتب معظمها أثناء المعركة ، نغمة خطابية شديدة التحمس ، وهذه النغمة طبيعية ومقبولة ، بل مطلوبة أثناء المعركة ، حتى تستجيب لحاجة الجماهير ، وتعبر عن مشاعر الفنان ، ولكننا حين نقرأ امثال هذه القصص بعد انقضاء المعركة وظروفها وتيقظ مقاييسنا النقدية ، قل أن نجدها مستجيبة لمطالب الفن مثل استجابتها لحاجات المعركة العاجلة ، وان ظلت مع ذلك محتفظة بقيمتها التاريخية والتسجيلية ، لهذه المرحلة الهامة من تاريخنا .. ومن هذا القبيل قصة « المعركة » فى المجموعة التى نتحدث عنها ..

وبعد ، فهذا كاتب خبرته بالأشكال الفنية قليلة ، وآفاقه الفكرية محدودة ، وقدرته على التعبير الأدبى الجميل أقل من العادية ، ومع ذلك فقد استطاع أن يقدم لنا عددا غير قليل من القصص الجيد الممتع ، وتفسير ذلك أنه لم يتخل عن صدق نفسه ، ولم يقحمها على ميادين وبيئات لم يخبرها ، بل اكتفى بأن يسجل ببساطة ويسر وبعد عن التكلف انعكاسات الحياة المحيطة به على نفسه ، فكانت هذه المجموعة الجيدة المبشرة .

فؤاد دوارة





تقدمها:

نجاة شاهين

الاتجاهات النحوية فى الأندلس وأثرها فى تطوير النحو

فى كلية دار العلوم نوقشت الرسالة المقدمة من السيد أمين على السيد للحصول على درجة الدكتوراه فى النحو . موضوع الرسالة هو « الاتجاهات النحوية فى الأندلس ، وأثرها فى تطوير النحو » باشراف الأستاذ عبد السلام هارون رئيس قسم النحو بكلية دار العلوم . وقد قصد الباحث ببحثه الى القاء الضوء على الدراسات النحوية فى تلك البلاد ، فى ذلك التاريخ البعيد ، والتعريف بجمهرة الأعلام من النحاة الذين عرفهم التاريخ هناك ، والى بيان سمات كل منهم ، وبيان ما كان لهم من فضل فى تقويم النحو وتطويره ، كما قصد الى لفت الانظار الى مؤلفات هؤلاء العلماء ، فهناك مخطوطات لهم كانت مجهولة الترقيم ، فقام بوضع الارقام على صفحاتها ، مما يرجح أنها لم تستخدم من قبل كمرجع علمى ، وهناك مصورات بالميكروفام ، يجد الباحث كل العناء فى الاطلاع عليها والانتفاع بها فى البحث .

أقام البحث على قسمين وخاتمة ، اشتمل القسم الأول على تقديم تاريخى ، بين فيه ما وصلت اليه أسبانيا من سوء حال قبل الفتح الاسلامى ، ثم ما شهدته من نهضة وتقدم وارتقاء على أيدى الحكام المسلمين طوال القرون التى قضاها المسلمون هناك ، كما اشتمل على تعريف بالحالة الثقافية فى بلاد الأندلس . ونوه بما كان من اقبال أهل هذه البلاد على الاغتراف من معين الثقافة العربية العذب من أسلم منهم ، ومن بقى على دينه ، كما وضح خصائص العلماء فى هذه البلاد . وأشار الى تأثرهم بعلماء المشرق ، وكيف كانوا يحتملون المشاق فى سبيل الرحلة من أجل العلم .

واشتمل القسم الاول كذلك على حديث عن اللغة العربية فى الأندلس وما كان لها من مكانة أرغمت رجال الدين المسيحى على ترجمة التوراة الى اللغة العربية ، لا من أجل الدعاية ، ولكن من أجل أن يفهموا دينهم من كتبهم باللغة التى احبوها وانصرفوا اليها بكل مشاعرهم ، وأشار الى لغة التخاطب فى الأندلس بعد الفتح الاسلامى ، ثم لغة الكتابة والتعليم ،وتحدث عن اقبال الأندلسيين على دعائم اللغة العربية الرئيسية ، وهى كتاب الله وسنة رسوله ، وكتب المذاهب الفقهية التى انتقلت اليهم ، وكلام العرب شعره ونثره .

ثم قدم للحديث عن الدراسات النحوية بالايماء الى سبب وضع النحو ، ووضح حاجة الأندلسيين اليه ، وعرف ما كان للنحاة الأندلسيين من براعة فى الأدب والبيان ، واتقان للتعليم والتأديب ، وقدرة على تحقيق العدالة اذا ولى أحدهم القضاء .

واختتم الحديث فى القسم الأول بذكر ما كان للنحاة الأندلسيين من نشاط علمى على وجه العموم ثم بالجهود العظيمة التى تلقوا بها كتب النحو المشرقية فى بلادهم ، وتخير من هذه الكتب ثلاثة : كتاب الكسائى لانه أول ما نقل الى هذه البلاد ، ولأن ناقله جودى ابن عثمان النحوى أول من ألف فى علم النحو هناك . أما كتاب سيبويه فقد قوبل باهتمام ، وأثر فيهم تأثيرا واضحا . وكتاب الجمل للزجاجى كان له عندهم

أعلى مكانة ، وقد وصلت الى يد الباحث بعض شروحهم ونقدهم لهذا الكتاب .

وفى بداية القسم الثانى من البحث ايجاز لبيان المذاهب النحوية ، واشارة الى الجهود التى سبقت اليها فى دراستها ، كمدرسة البصرة والكوفة ، والنحاة البغداديين .ثم قسم مدة الحكم الاسلامى فى هذه البلاد الى ثلاثة عصور بالنسبة للدراسات النحوية .

عصر الجمع والتكوين ومدته القرون الأربعة الأولى للحكم الاسلامى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى . وقد تميزت هذه الفترة بنشاط عظيم فى مجال الدراسات النحوية ، وكان للقوم مؤلفات فى علم النحو ، وقد سيطر عليهم النهم العلمى ،وسادتهم الرغبة فى التحصيل والاستزادة من العلوم وكانت أنظارهم متجهة دائما نحو بلاد الشرق الاسلامية ، يأخذون عن علمائها ويحاكونهم أو يشرحون لهم . وأول ما وصل من مؤلفاتهم النحوية فى هذا العصر كتاب الواضح فى علم العربية للزبيدى صاحب طبقات النحويين واللغويين ، الذى يعتبر بحق فاتح الباب لهذه الدراسات المذهبية فى علم النحو . ومنها أيضا شرح الجمل « للحسين بن العريف » وقد عرض هذين الكتابيين عرضا سريعا ، بين فيه اتجاه المؤلف ومذهبه فى دراسة النحو هناك وشرح شواهد سيبويه التى بهامش النسخة المطبوعة من الكتاب فى مصر باسم « تحصيل عين الذهب » وهو للاعلم الشنتمرى ، وقد برز فى هذا العصر من أعلام النحاة غير هؤلاء ابن القوطية ، وأحمد بن أبان ، وابن سيده .

وجعل الباحث العصر الذهبى للنحو الاندلسى قرنين من الزمان ، هما القرنان السادس والسابع الهجريان ، وقد ظهرت فى هذين القرنين فى الأندلس دراسة النحو فى أجلى مظاهرها ، ولم يتأثر الانتاج العلمى المتطور فى هذه البلاد بالأحوال السياسية ، بل سارت شئون التعليم وبخاصة علوم العربية قدما ، وظهر فى هذين القرنين أئمة أعلام ، يستحق كل منهم أن ينفرد ببحث مستقل ، وقد قصر الدارس حديثه على عدد من هؤلاء ، وهم الذين وصلت الينا بعض مؤلفاتهم ، أو اشتهر أمرهم فى كتب النحو . ومنهم ابن السيد ، ابن الطراوة ، ابن خروف ، الصفار شارح الكتاب ، الجزولى وشراح مقدمته ، ابن عصفور .

وبدأ بأبى عبدالله محمد بن السيد البطليوسى ، وبين أنه كان صاحب حلقة ، اجتمع حوله طلاب العلم ، وألف عشرة كتب ، وصل الينا منها كتاب الاقتضاب والمثلثات ، والمسائل ، وكتاب اصلاح الخلل الواقع فى الجمل لأبى القاسم الزجاجي ، وكتاب الحلل فى شرح ابيات الجمل ، وعرض بعض مسائل كل من هذين الكتابين مما عاون على اظهار شخصية ابن السيد الذى ثبتت له الامامة . وقد كان من علية القوم ومن جلساء الحكام والأمراء فوق ما كان له من رسوخ القدم فى العلم .

وجاء من بعده ابن الطراوة الذى كانت له شهرة ومذهب ، وان قل اتباعه وكثر معارضوه ، وكانت له قدرة فائقة على اجتذاب طلاب النحو اليه . وقد عرض بعض أرائه الشاذة واكتفى برد العلماء السابقين عليه فى أكثرها ، وهو لا يقيم العامل وزنا ، مما جعل الباحث يرجح أنه سبق ابن مضاء فى فكرته . وقال ان كتاب الترشيح فى النحو لابن الطراوة موجود فى المغرب ولم يتمكن من الحصول عليه .

وعندما عرض لذكر ابن مضاء وثورته على النحو المشرقى بين ان هذه الثورة قد ولدت ميتة . اذ لم يسمع بها كثير من معاصريه ، وكل ما عرف التاريخ عنها أن ابن خروف قد رد عليه بكتاب سماه « تنزيه أئمة النحو عما نسب اليهم من الخطأ والسهو » وخلت كتب النحو التى الفت من بعد ابن مضاء من ذكره ومناقشة آرائه ، فظلت ثورته فى سبات عميق حتى نشر كتابه « الرد على النحاة » الذى أثبت أن ابن مضاء لم يكن متفرغا للدراسات النحوية ، كما لم يكن أصيلا فيما دعا اليه ، وقد عجز عن التصدر والامامة فى دراسة العربية .

***

وفى حديثه عن ابن خروف قرر انه لم يجد تعليلا لهذه الشهرة ، وبين انه لا يكاد يخلو من ذكره كتاب من كتب النحو التى جاءت من بعده ، وان آراءهالتى ثبتت فى كتب النحو لهاافضل فى التوسعة على الدارسين ، وأنه صاحب تلك السنة الحسنة من الاستشهاد بالحديث على اثبات قواعد اللغة ، وهذه السنة كانت مثار اعتراض من ابن الضائع كما كانت منار هداية من بعده لابن مالك . وابن خروف الى جانب هذا يتمسك بالقياس ويشيد بجهود من سبقه من العلماء ويجد فى بحث المسائل وتقصيها ، ويعلل ويبتكر ، وقد ظهرت هذه الخصائص كلها فى التعريف بكتابه الذى شرح فيه كتاب سيبويه المسمي « تنقيح الألباب بشرح غوامض الكتاب » وقد أحسن ابن خروف بهذا الكتاب الى علم النحو كل الاحسان ، فقد أجاد الشرح وأبدع فى عرض أبواب سيبويه وانتصر له على مخالفيه وبخاصة المبرد ، وخلصه من كل دخيل عليه . وقد كره ابن خروف الاختراع فى اللغة كما كره البعد عن القياس .

وفى حديثه عن « الصفار » شارح الكتاب بين ما اعتمد عليه فى شرحه ، وما أبرزه من الآراء ، واعجابه بابن عصفور ونعته بأجل الصفات وقد اعانه شرحه للكتاب على معرفة مواقفه العلمية الممتازة التى ضرب لها الكثير من الأمثلة ، ومقدرته الفائقة على تحقيق النص ، والحرص على سلامة الاستشهاد وبراعته فى التعليلات عندما يرد على المخالفين ، وفى تمثيله الرأى السائد لنحاة الاندلس ودفاعه عنه .

وأما أبو على الشلوبين ، فقد كان على حد قول السابقين اماما فى العربية غير مدافع وقالوا انه تصدر فى بلاده وانستين سنة من الزمان تشهد له بذلك ، وقد دفع عن « الشلوبين » انتقاص القفطى له ولمؤلفه ،واعتبر ما عيب عليه من لفته فى التعليم خطابا للناس على قدر ادراكهم . وعرف بشيوخه وتلاميذه ووقف عند اثنين من تلاميذه وصلت الينا بعض مؤلفاتهما هما أبو الحسن بن الضائع وكتابه « شرح الجمل » وقد عاب بن الضائع على الكوفيين انهم يقيسون علي كل ماورد وان خالف القانون ، والثانى « أحمد بن يوسف اللبلى »صاحب « وشى الحلل فى شرح أبيات الجمل » وقد ظهر فى هذا الكتاب قدرة صاحبه على خدمة الشواهد بما يجلى جوانبها المختلفة ، فجمع فيه بين علوم النحو والصرف واللغة والادب والتاريخ مما يجعله عظيم الجدوى ، أما مؤلفات الشلوبين التى وصلت الينا ووثقت نسبتها اليه فهى « التوطئة على المقدمة الجزولية » وشرحان لهذه المقدمة سمى احدهما بالشرح الصغير والثانى بالشرح الكبير .

وكان عماد الحديث عن ابن موسى الجزولي الذي يعتبر استاذا للشلوبين وابن معط صاحب الالفية المعروفة - عن مقدمته المسماة بالقانون في النحو ، وهي كتاب موجز من كتب النحو جمع كثيرا من قواعده دون استشهاد أو تمثيل ووضح الصلة بينها وبين اصول ابن السراج ، وبينها وبين جمل الزجاجي ، ثم بينها وبين كتاب الواضح للزبيدي . وهناك شرح للجزوليه ألفه « علم الدين قاسم بن احمد اللورتمي شارح المفصل ، ظهر للباحث من دراسته المام صاحبه وسعة اطلاعه ، اذ قد بين الصلة القوية بين الجزولية والجمل .

ثم كان ابن عصفور خاتم النحاة الأندلسيين في العصر الذهبي للنحو هناك ، وقد عرف به وبما وصل الينا من كتبه ، وبين ان كتابيه « المقرب » ومثل المقرب يعتبران كتابا واحدا يجب أن يجمع التحقيق بينهما ، وأن يدمج الكتاب الثاني في الاول منهما مع التمييز المحقق للامانة العلمية .

***

وفي حديثه عن شروح الجمل له نبه الى وجود نسخة من هذه الشروح قد وضع عليها عنوان « المقرب » خطأ وتحمل رقم « ٤٥٩ نحو » بدار الكتب بالقاهرة ، ومع كثرة النقول عن هذه الشروح لم يستطع التمييز بينها . وقد عرف كذلك بكتاب « الممتع » وبشرح الايضاح ، وكتاب الضرائر ، وقرر بعد هذا كله أن شخصية ابن عصفور النحوية تتسع لاكثر من باحث ويكفيه قول ابن سعيد عنه « واليه انتهت علوم النحو » .

وقد قصر الحديث في عصر التشتت والتفرق على بعض الأعلام الذين كان لهم فضل على الدراسات النحوية ، ثم درس الامام ابا حيان أثير الدين الذي رحل عن الاندلس وكان صاحب معرفة ورأى سديد في كل ما الف ، وقد أخطأ في ذكر مؤلفاته عالم أجنبي مدعيا ان له كتابين فقط ، وسكت المترجم العربي على هذا الخطأ ، مع أن مؤلفات ابى حيان التي تحظى بها دار الكتب في مصر تنتظر من يمد اليها يد التحقيق . وقد عرف تعريفا موجزا باثنين من كتبه هما « ارتشاف العذب » وكتاب « المبدع في التصريف » ..

وذكر غير ابى حيان عددا من النحاة كان فيهم فرج بن لب صاحب كتاب « الالغاز النحوية في علم العربية » .

وفي الخاتمة تحدث عن مصادر النحو الاندلسي وادلته ، وبين مذاهبهم في التعليل وبراعتهم فيه مستثنيا ما كان من شذوذ ابن الطراوة وابن مضاء ، ثم اتبع ذلك بحديث عن اصالة المذهب الاندلسي ، وأشار الى ان كتاب الزبيدي في طبقات النحويين واللغويين كان أول مؤلف يلفت النظر الى خصائص علماء كل مدرسة من مدارس النحو ، ثم كان ابن خلدون فقرر أن للاندلسيين مذهبا نحويا يختلف عن مذاهب غيرهم ،وكذلك قرر كثير من المعاصرين أن للنحو الاندلسي طابعا مميزا استحق به أن يكون المدرسة الرابعة .

وقد بدأ في مناقشة الباحث الاستاذ عطية الصوالحي فقال : اني أشارك السيد أمين في أسداء الشكر للاستاذ عبدالسلام هارون شيخ المحققين على هذا المجهود الذي اسهم به مع الطالب فجاءت الرسالة تسجل جهدا مشكورا في الغوص على الدرر النحوية في بطون المخطوطات العلمية القديمة وقد نسقها الباحث التنسيق الذي اشار به المشرف وكتبها باسلوب ممتع ، والرسالة ارتنا الاندلس ببلادها وعلمائها ونحوها ، فالكتاب ولا اقول رسالة أصبح مرجعا لا غنى للمكتبة العربية عنه . ولكنه اخذ عليه بعض الهفوات مثل في ص ٢ سطر «٥» قال الباحث « ينخرطون في سلك واحد » ولم يجد الأستاذ عطية في كتب النحو انخرط ابدا ولهذا يجب الامتناع عنها .

***

وفي ص ٩ ذكر « استساغوا » وصحتها « اساغوا » .

وفي ص ١٠ السطر الرابع ذكر « يتخبطون فيه » وصحتها يخبطون فيه .

وفي ص ١٤ السطر ١٩٧ ذكر « الاربعة المواضع » والافصح المواضع الاربعة .

وفي ص ١٨ السطر ١٨ ذكر « خاتمة فتوحاته » وصحتها « فتوحه » .

وفي ص ٢٦٧ السطر الرابع : « اذا أمعنا النظر » صحتها « امعنا في النظر » .

وفي ص ٥٠٥ مدرسة ابن مالك « ظلت الوحيدة في اللغة » صحتها « الوحدة » .

وتلاه الاستاذ على السباعي ، فشارك الاستاذ الصوالحي في شكر الاستاذ عبد السلام هارون والباحث على هذا المجهود الكبير ، ولكنه أخذ على الباحث أيضا بعض الهفوات مثل :

في ص ٣٤ روى بيتا للحارث ابن خالد قال فيه :

« أظلوم ان مصابكم رجلا » وصحتها « أظليم ان مصابكم » وهي تصغير « ظلم » التي شبب بها الحارث ولما مات زوجها تزوجها .

وفي ص ٢٧ ذكر عن ابى الفرج الاصفهاني انه كان في بني امية ولم يكن الاصفهاني يوما في بني امية بل في العصر العباسي .

وفي ص ١٧٧ جعل الباحث الحروف العاملة خمسة واسقط «أن» وهذا غير صحيح .

وفي ص ٣٢٦ ذكر أن « فواعل » وضعا للمذكر لا تكون الا في الشعر أي للضرورة ، والصحيح أنها في الشعر والنثر أيضا مثل « توالف » جمع تاليف .

ثم قال للباحث انك ذكرت أن لمالك رسالة بها « ٨٠ شاهدا على اعراب « ماذا » ونحن نرجو أن تدلنا على هذه الرسالة .

وقد رد عليه الباحث بقوله انها موجودة في « نفح الطيب » برمتها .

وأخيرا تحدث الأستاذ عبد السلام هارون فصحح معه بعض الاخطاء مثل قوله « ابن أبي الحسن ابن نجبه » صحتها :

« ابن ابى الحسن نجبه » ولكنه شكره على الفهارس المضنية التي قام بها وهو يرجوه فصل فهرس الاشعار عن الفهرس العام كما انه لم يرتب القوافي على الحركات وكان يجب ذلك ، وذكر صدر البيت وكان يكفى ذكر القافية فقط .

وقد نال الباحث « السيد أمين على السيد » على رسالته درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى .



تعقيبات

مع العقاد مرة أخرى

رد على مقال الاستاذ الحسانى عبدالله

بقلم : النعمان القاضى

يخطىء من يظن هذا دفاعا عن كتاب « مع العقـــاد » الذى أصدرته دار المعارف فى سلسة « اقرأ » عن شهر يوليو الماضى ، فان الدراسات الجادة الناضجة التى تصدر عن أساتذة محققين ومدققين من أمثال الاستاذ الدكتور شوقى ضيف لقمينة بأن تدفع عن نفسها سهام التجنى وتردها الى نحور من يريشونها ، وانما أنا هنا بصدد الدفاع عن الحقيقة التى تجنى عليها الصديق الأستاذ « الحسانى حسن عبدالله » فى مقاله عن الكتاب فى العدد السابق من « المجلة » ، كما أننى بصدد الذود أيضا ــ باعتبارى قارئا ــ عن عقلى الذى حاول الأستاذ الحسانى استهجانه بتجنيه المفضوح على الحقيقة التى أقرأ المجلة بحثا عنها .

وقد بدأ المقال بمحاولة لنقض حقيقة لم ين المؤلف عن اذاعتها فى تضاعيف الكتاب مؤداها ثبات العقاد على آرائه ، معللا لهـــذه السمة البارزة فى شخصيته ، بوضوح رؤياه ونفاذ بصيرته ، الامر الذى جعله « يستقر سريعا عند الافكار التى ينبغى أن يعتنقها فى حياته ، فظل يشدو بها ، بل حملها على صدره وظل يوقع على أنغامها أهازيجه حتى مطلع الروح فى حماسة بالغـة » (الـكتاب ص ٦٧) .

وكأنما رأى صاحبنا ــ بعين الحب للعقاد ــ هذه الحقيقة تقلل من شأوه فحاول نقضها ، ومن ثم راح يعقد موازنة لا ضرورة لها بين العبقرى وغيره من الناس ليقرر أن القلق والحيرة والتقلب ، وهى علامات النفس الوثابة ــ لديه ــ سمة نفســـية لا فـكرية للعبقرى ، كما أخذ يتعقب « العبقرية » خالعا عليها فى كل مرة أوصافا متناقضة ، وحدودا مختلطة ، كان فى غنى عن التردى فيها ، اذ عرف العبقرية فى أول الأمر بأنها فكر قوى تدفعه الى الحركة نفس وثابة من علاماتها التقلب والحيرة والتردد ، ثم جعلها بعد ذلك فكرا قويا يتسم بالثبات والديمومة ، ولعلنا نقع فى يسر على تناقضه اذا ما أوردنا نصـــوصه بحذافيرها يقول : « التقلب والتردد والحيرة علامات النفس الوثابة ، ولكنها ليست من علامات الفكر القوى » . ويقول : « وما كانت العبقرية ولن تكون الا فكرا قويا تدفعه الى الحـركة نفس وثابة ، تلك أســـمى مراتب العبقرية » (؟) ، ثم يقول « ولما كان الفكر القوى يختصر طريقا يطول فيه تسيار فكر أقل قوة ، ويخترق آفاقا لا يجوبهـــا الا العقبان ، فمن الطبيعى أن يكون من سمات تلك العبقرية أيضـــا الثبات على الرأى وديمومة المذهب » ؟؟؟. فكيف يمكن أن يكون العبقرى ذا فكر قوى ونفس وثابة دائمة التقلب والحيرة والتردد وهى علامات برأ الفكر القوى منها ؟ وكيف يتصف هذا الفـــكر القوى فى نفس الوقت بالثبات على الراى وديمومة المذهب؟ اننا لو أدرنا العبارات فى أذهاننا لنخلص الى فكرتها فانها تبدو على هذا النسق : ان العبقرية ما كانت ولن تكون الا فكرا قويا تدفعه الى الحركة نفس وثابة من علاماتها التقلب والحيرة والتردد ، وهى سمات ليست للفكر القوى الذى يتصف بالثبات والديمومة ؟؟ اننا فى حاجة الى أن نلغى عقولنا لنستمتع بهذا الهدر اللفظى .. اذ كيف يجتمع لعبقرى فى ذات الوقت فكر قوى ليس من علاماته التقلب والحيرة والتردد ، ونفس وثابة من علاماتهـــا التقلب والحيرة والتردد ، فضـــلا عن ثبات فى الرأى وديمومة فى المذهب !

ما كان أغنى الصديق الحسانى عن كل هذا ، فان اثبات عبقرية للعقاد أمر قد فرغ منه حتى رجل الشارع . ولكن يبدو أن لهذه المقدمة هدفا فى خطة الناقد مهد له بنقض الحقيقة التى تقـرر ثبات العقاد على آرائه ليتسنى له أن يبرر التقاء المفكر الـكبير والشاعر الكبير فى العقاد . ولقد عبر المؤلف عن هذه الفكرة دون لجوء الى مثل هذه الافتعالات اللفظية فجاء تعبيره متصفا باليسر البالغ حين قال « ملكات العقاد العقليـــــة لا تطغى على ملكاته

الروحية ، بل هو يلائم بينهما بالقسطاط الدقيق» (ص ٥٩) . العقاد عبقرى ، ولا خصومة فى هذه الحقيقة ، أما أن دراسة العقادأمر غير سهل فهنا الخلاف بين المؤلف وصاحبنا . وللمؤلف حجته التى لا تقبل الدفع ، فمبرر السهولة واليسر لديه ماسبق أن أشرنا اليه من ثبات العقاد على آرائه ، الى جانب الحاحه على الفكرة الواحدة أو الراى الواحد فى أكثر من موضع ، « فقد ظل العقاد يعتنق كثيرا من آرائه زهاء خمسين عاما لا يحيد عنه قيد شعرة » (ص ٦٢) كما أنه « كتب كثيرا من مؤلفاته أولا فى مقالة، ثم بسطه فى كتاب ، وقد يبث الفكرة فى كتاب ثم لا ينى يتحدث عنها فى مقالاته » (ص ٦٦) . ولهذا فقد عمد المؤلف الى أن يسلك مقالاته ومؤلفاته فى سلك واحد . ولكن الاستاذ الحسانى رأى ـ بعين الحب للعقاد ـ أن سهولة دراسته التى أعلن عنها المؤلف تسىء الى العقاد غير مدرك أنها حسنة تحسب له ويقر له بها كل من تمرس بدراسته ومن هذا المنطق راح يتهم المؤلف بأنه « اعتقد أن دراسته أمر سهل » ، وانه « وان كان معروفا بحرصه على استقصاء المادة وحسن تمثلها فانه فى كتابه هذا قد هون الامر على نفسه قليلا» كذلك راح يتهم خطة الكتاب بأنها « يغلب عليها العرض والتعريف .. وانها وان كانت تقدم الكثير لمن لا يعرف فانها لا تقدم لمن يعرف الا القليل .. وأنها مع هذا أيضا قصرت فى تحقيق الغاية المنشودة .. » والاسباب التى من اجلها قصرت الخطة عن تحقيق غايتها التى لا تتعدى ـ ـ من وجهة نظره ـ العرض والتعريف ترجع فى زعمه الى ما يأتى :

ادعى الأستاذ الحسانى أن المؤلف نسب الى العقاد ايمانا بوحدة الوجود ، ثم تطوع الناقد لكى يفسر لنا ما ذهب اليه المؤلف على هذا النحو ، يقول : «ينسب المؤلف الى العقاد ايمانا بوحدة الوجود » ـ ثم يضيف مباشرة متظاهرا بالدقة فى التعبير ـ « أو وحدة الكائنات على حد تعبيره » . وواضح أن تعبير المؤلف كان « بوحدة الكائنات » بينما سمح صاحبنا لنفسه بهذا التدليس الذى لا يليق بمن يحمل قلما فوضع بدلا منها « وحدة الوجود » التى لا وجود لها الا فى خياله المغرض وكأنهما شىء واحد ـ وشتان بينهما ـ ليتسنى له أن ينصب شباكه على هذا المتكأ ليتصيد التهم ويقذف بها فى وجوه الناس . ونحن نتساءل: اذا كان الاستاذ الحسانى قد ألزم نفسه تحرى تعبير المؤلف فلماذا ترجم عنه بتعبير وحدة الوجود الذى لم يستخدمه المؤلف ولم يقصد اليه .. ان أغراض صاحبنا هنا أوضح من أن تخفى على أحد ..

لم يقصد المؤلف . وحدة الوجود على الاطلاق ولم يستخدم هذا التعبير خلال تضاعيف كتابه كله فهذه فكرة ـ « يعلم » الأستاذ الحسانى أنها ـ من أفكار الصوفية ولها متشابكاتها عند المتصوفة كما « يعلم » الاستاذ الحسانى أن المؤلف يقصد وحدة الكائنات ـ دون غيرها ـ بمعنى وحدة الخلق كما قال : « وقد جعله هذا الوعى الكونى يؤمن « بوحدة الكائنات » ووحدة الخلق فيها جميعا » (ص ٥٩) وكما قال فى موضع آخر من نفس الصفحة .. « وعلى نحو ما آمن بوحدة الكائنات آمن بضرورة الشر » واستخدم نفس التعبير فى موضع آخر فى حديثه عن الوعى الكونى اذ قال عنها .. « وهى فكرة تعانقت مع فكرة وحدة الكائنات التى أسلفنا الحديث عنها » (ص ٧٦) هذه هى المواضع التى استخدم فيها المؤلف هذا التعبير بذاته وليس فى الكتاب كله ما يفهم منه أنه يعنى به وحدة الوجود ، وانما هو يعنى كما أسلفنا وحدة الخلق بدليل سوقه لشاهد من كلام العقاد حيث نقل عنه قوله « فما الفراش والطير والحيوان والانسان الا حقيقة مطلقة واحدة فرقها الله فى عيوننا وميزها فى عقولنا ، ولكن ينبغى ألا نقف عندما ترينا العين ولا عندما يرينا العقل ، وانما نقف عندما يرينا الوعى الكونى ، فسنجد تشابها فى غرائزها، وفى طبائعها ، وسنحس أنها جميعا « حقيقة مطلقة واحدة » (الكتاب ص ٦٠) .

بل ان هذا النص الذ ىاقتبسه المؤلف ليدعم به ما ذهب اليه عن وحدةالكائنات، يرينا فى وضوح استحالةالقول بوحدةالوجود، فلا يمكن أن يتهم المؤلف العقاد بالقول بهذا الرأى الذى يبطل القول بالذات الالهية بينما يرد العقاد فى هذا النص الى الله تفريق الحقيقة الواحدة المطلقة فى عيوننا وتمييزها فى عقولنا. فرق بين وحدة الكائنات التى صدر عنها العقاد فى كتابه مجمع هو ـ ورأى العقاد فى التصوف ، وفكرته عن الوعى الكونى » . الأحياء وبين وحدة الوجود التى رفضها لانها تجعل الله والكون واحدا ، ولا تفرق بين الخلق والخالق ولا بين المظاهر المادية والحقائق الالهية ، وجلى أن القول بالذات الالهية يبطل القول بوحدة الوجود ولكنه لا يبطل القول بوحدة الكائنات التى ضل صاحبنا عن الوصول الى فهمها عامدا أو غير عامد والتى التبست لديه أو عمد الى لبسها بفكرة وحدة الوجود التى لم يستطع أن يرى فى مجمع الاحياء أى دلالة على ايمان العقاد بها وان استطاع أن يرى فيه ما يؤيد مذهب المؤلف من أن الحق والنواميس الطبيعية يتلاقيان لانهما يصدران عن حقيقة واحدة مطلقة .

وواضح أن ما بناه صاحبنا على لبسه فكرة وحدة الكائنات بفكرة وحدة الوجود منهار من أساسه فقد وهم « أن الحدود لم تكن واضحة أمام المؤلف بين (وحدة الوجود) ـ على حد تعبيره وهنا يتطوع القارىء بأن صاحبنا قد « عمد » الى لبس فكرة المؤلف بفكرة من خياله عمدا لانه استمر يستخدم تعبير وحدة الوجود واضعا بينه وبين تعبير وحدة الكائنات الذى قصد اليه المؤلف حرف العطف (أو) ليبدوا مترادفين . وليمكنه أن يقذف المؤلف بتهمة أن الحدود لم تكن واضحة أمامه . وفى الحق ان الحدود لم تكن واضحة أمام صاحبنا نفسه ، فضلا عن خلطه بين وحدة الكائنات ووحدة الوجود فانه لم يدرك فكرة الوعى الكونى ادراكا واضحا . اذ عرفه بقوله « هو حاسة » يحتاج اليها الانسان الذى يطلب الايمان » بينما أدرك المؤلف أن العقل الكونى عند العقاد فوق الحس والعقل معا حينما قال : « كتب العقاد فى مجموعته (مراجعات فى الآداب والفنون) مقالا عن المعرفة ذهب فيه الى أن العقل والحس لا يمكنهما معرفة الكون معرفة تتغلغل الى أسراره ، وكنه حقائقه ، وكل هذه الافكار كانت ارهاصا لفكرته الصوفية عن الايمان بالله وكنه الحقائق الكونية ، وأنهما لا يدركان الا بوعى كونى شامل ، وهى فكرة تعانقت مع فكرة وحدة الكائنات (وليس وحدة الوجود) التى أسلفنا الحديث عنها ، وقد مضى يصدر عن الفكرتين فى كتابه (الله) » . (ص ٧٦)

لم يخلط المؤلف اذن بين هذه الافكار، ولم يقم بينها صلة وثيقة على حد زعم صاحبنا،وانما أقام بينها حدودا واضحة تظهر فى فهمه لفكرة العقل الكونى على أنه « وعى ينبع من الوجدان

لا من الادراك « الحسى » ولا من الفكر العقلى » (ص ٥٩) . هذا بينما فهمه صاحبنا « حاسة » ليس الا .

بقى أن نتبين كنه الصلة بين فكرة العقل الكونى وموقف العقاد من التصوف . العقل الكونى لدى العقاد ملكة وجدانية أشبه بما يسلكه المتصوفة فى أذواقهم ومواجيدهم ذلك لان الحواس والعقل لا يكفيان فى الوصول الى الحقيقة الكونية الكبرى ، وليس هناك طريق غير الوعى الكونى (انظر : العقاد : دراسة وتحية ، مقال للاستاذ جلال العشرى/العقاد الفيلسوف ص ٨٦) . أو قل ان الوعى الكونى بطانة وجدانية أو على حد تعبير العقاد : « لباب وراء الحواس والعقول» (انظر : العقاد/التصوف عند الدوس هكسلى ـ ص ١١٣ ـ سنة ١٩٤٦) .

وقد أدرك المؤلف كنه الصلة بين العقل الكونى وفكرةالتصوف عند العقاد اذ قال : « نراه فى كتاباته الدينية يأخذ موقفا ثابتا ازاء معرفة الحقائق الكونية يلتحم فيه بموقف الصوفية ، اذ كرر القول كثيرا بأن الانسان لا يستطيع أن ينفذ عن طريق حواسه وعقله الى معرفة الحقائق الكونية ، فهما لا يطلعانه على شىء سوى أوصاف تلك الحقائق وأعراضها . أما كنهها الذاتى فانه يتوارى عنهما جميعا ، ومع ذلك فهى موصولة بالانسان ؛ موصولة بكل ذرة من ذرات خلقه وهى صلة رمز لها العقاد بما سماه العقل الكونى » . الكتاب (ص ٥٩) . وفى الحقيقة ان العقاد يلتحم بموقف المتصوفة ازاء معرفة الحقائق الكونية « فما دامت الموجودات غير محصورة فى المحسوسات ، فمن الواجب اذن أن نسلم بقيام موجودات لا تحيط بها الحواس والعقول لان انكارها جهل لا يقوم عليه دليل ، ولان وجودها ممكن وليس بالمستحيل » (الله ص ٣٥) . « وأن أحق الناس بعرفان هذا لاولئك الذين نظروا الى الكون بعين الباطن .. وقالوا فى ذلك ما لم ينقضه علم ولن ينقضه مادام للانسان لباب وراء الحواس والعقول » (أنظر العقاد / التصوف عند الدوس هكسلى / مجلة الكتاب ص ١١٣ سنة ١٩٤٦)

من هذا يبدو أن ما ذهب اليه صاحبنا من عدم اتضاح الحدود أمام المؤلف لا أساس له ، كما يبدو قوله بأن للعقاد رأيا فى التصوف وليس له منه موقف بعيدا عن الحقيقة ومجانبا للصواب ، اذ أنه يلتحم بموقف المتصوفة فى قوله بالوعى الكونى كما رأينا حتى ليسوى بعض تلاميذه بين الوعى الكونى وما أسماه اقبال بالتصوف العالى الرفيع (انظر : العقاد ، دراسة وتحته / جلال العشرى / العقاد الفيلسوف / ص ٨٥) .

ولعل الاستاذ الحسانى يكون قد سمع من العقاد ما سمعه منه تلاميذه اللصقاء عما كان يعرض له شخصيا بين الحين والحين من حالات الكشف التى تدخل تحت ما يعرف فى علم النفس باسم التلبيثى أو على حد تعبير العقاد « بالنجوى على البعد » .

ولعل الاستاذ الحسانى قد أدرك ماعناه المؤلف من أن العقاد يرى كل ما قاله الفلاسفة عن الكون وعن الذات العلية مدخولا وينبغى رفضه ، وجلى أنه يشير الى الفلاسفة الماديين ، بمعنى أن الانظار الفلسفية المؤسسة على النظر العقلى والدليل المنطقى وكذلك النظريات العلمية الناتجة عن المشاهدات الخارجية والتجربة الحسية تصف الظواهر وتفسرها دون أن تتجاوزها الى ماوراءها و أنيرقى تفسيرها الىمرتبة اليقين ..بينما الاذواق الصوفية الصادرة عن البصيرة والالهام هى وحدها التى تستطيع ادراك حقيقة الذات الالهية ادراكا مباشرا . (أنظر مقال الاستاذ جلال العشرى / العقاد الفيلسوف ص ٨٩) .

ولعل الاستاذ الحسانى أيضا لم يعد يرى تناقضا بين العبارتين اللتين أشار اليهما ، واتهم المؤلف بسببهما بعدم الدقة فى التعبير .. فالعبارة الثانية التى خالها تحمل الوزر فى التناقض ومؤداها أن العقاد يؤمن بالتماس العقيدة فى الوعى الكونى لا تتعارض بحال مع العبارة التى تقول بضرورة مساندة العقل للعقيدة اذ أن العبارة الثانية تعنى عمق الايمان القائم على الادراك الوجدانى بينما تعنى العبارة الاولى ضرورة دعم هذا الايمان بالبراهين والادلة العقلية . وليس هناك تناقض بين العبارتين . ذلك أن العقاد عندما مضى بالعقل الى غاية مداه ورأى أن العقل لا يمكنه أن يصل وحده الى معرفة الله اتجه الى المعرفة الوجدانية التى تكاد تلتحم بالصوفية حيث استطاع بالوعى الكونى أن يبلغ غايته .. يقول « ويبقى بعد ذلك أن الوعى أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الانسانية منذ نشأتها الاولى ، ونعتقد أن الوعى الكونى المركب فى طبيعة الانسان هو مصدر الايمان بوجود الحقيقة الكبرى التى تحيط بكل موجود (الله ص ٢١٠) وعلى هذا فالوعى عند العقاد مصدر الايمان والعقل أداة لتدعيم الايمان وبهذا أيضا أرجع العقاد فى كتابه «خلاصة اليومية» اثبات وجود الله الى الشعور لا الى الفكر ؛ وتشكك فى أن نفسح للعقل فى اثبات وجود الله لاعتقاده بأن الايمان به يسرى الى النفس من داخلها كما يسرى عصير الحياة الى الشجرة اليانعة من مغرسها وبهذا يكون سريان الايمان بها من الخارج مستحيلا . ونراه أيضا يؤكد فى كتابه (الله) أن الفلسفة المادية والعلم الطبيعى يقصران عن ادراك المسألة الالهية، كما يلح على هذه الأفكار فى كتابه « عقائد المفكرين فى القرن العشرين » . (أنظر : مع العقاد ص ٧٥ ، ٧٦) .

وعندما يلاحظ المؤلف نزوع العقاد القوى نحو المثل العليا فى الفضائل النفسية والمزايا الفكرية مزدريا فى سبيلها متع الحياة كالزواج وانجاب الولد يتصدى صاحبنا متحفزا وكأنه يريد أن ينسب الى العقاد ما نزهه عنه المؤلف من تفتح الحواس والتهافت على الملذات زاجا بصلته الشخصية دون مبرر حيث يقول : « والذى أعرفه عن العقاد أنه كان متفتح الحواس ينهل من الحياة بغير تهافت ، وليس ما أعرفه أمرا يتعلق بالخبرة الشخصية فحسب وانما هو واضح فى شعره أيضا » !! ونحن لا يعنينا هنا فى شىء أمر خبرة صاحبنا الشخصية بحياة العقاد ، كما اننا لسنا بصدد تصوير شخصيته من خلال شعره ، فله آراؤه وأفكاره التى تفصح عنه كاتبا متفلسفا ذا موقف من الحياة والمثل نازعا نزوعا قويا الى التماس مثله العليا الخلقية الكاملة كما تشهد بذلك عبقرياته فى الرسول ورجالات الاسلام .

أما عن انكار صاحبنا لما ذكره المؤلف من دعوة العقاد الىالتحلل من القافية ، بقوله ـ أى صاحبنا « وليس فى جميع ما كتبالعقاد دعوة الى التخلص من موسيقية القافية الواحدة » فنحن نكتفى دون أى تعليق من جانبنا بايراد نص دعوة العقاد الى التخلص من موسيقية القافية الواحدة التى بثها فى تقديمه للجزء الأول من ديوان المازنى سنة ١٩١٤ حيث قال بعد حديث عن القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة فى ديوان شكرى الذى قدمه للقراء سنة ١٩١٣ « ان القراء يقرءون اليوم فى ديوان المازنى مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ولا نقول ان هذا هو غاية المنظور

من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ، ولكنا نعـــده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، اذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء الا هذا الحائل ، فاذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشـــعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصـــــف وشعراء التمثيل، ثم لاتطول نفرة الأذان من هذه القوافى لاسيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال اكثر مما يخاطب الحس والآذان فنألفها بعد حين ونجتزىء بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة » ولقد أورد المؤلف هذا النص ذاته ص ١٠٤ فلو أن الاستاذ الحسانى قرأ الكتاب بعناية لما وقع فى هذا الانكار الخاطىء الذى أصدره مؤكدا .

أما عن اقتباس المؤلف شاهدا للعقاد يقدم فيه حقوق الجماعة على حقوق الأفراد فى مجال مهاجمة العقاد للشيوعية ، وتخـــوف صاحبنا من حدوث لبس أو ايحاء للقارىء بتناقض العقاد مـــع نفســه ، فلا مبرر لهذا الخوف ولا سبيل للايحاء بالتناقض اذا رجعنا الى موضع الشاهد الذى ادعى صاحبنـــا أنه ينبو به . فالمؤلف يتحدث فى الاصـــل عن فكرة الحرية فى مؤلفات العقاد متتبعا لها حتى يصل الى مجمـــوعة « بين الكتب والنـــــاس » ويصفها بأنها حرب على الوجودية الاباحية وما تدعو اليه من أن الوجود الحقيقى هو وجود الفرد ، وأن النوع لفظ أجوف لاوجود له فى غير التصور ، ومن ثم أتى المؤلف الى الحديث عن كتـــاب « الشيوعية والانسانية فى شريعة الاسلام » فقال ان العقاد هاجم الشيوعية متسعا بالحديث عن الحرية الديمقراطية والفردية . ثم ساق رأى العقاد فى هذا الشاهد وكأنه يحسم الأمر فى موقفه من هذين الاتجاهين المتفارقين . ولعل فى حديث المؤلف بعد ذلك مباشرة عن اشتراكية العقاد ما يدفع أدنى شبهة يمكن أن تلحق بتصور موقفه أو توحى بتناقضه .

وما أن يخلص صاحبنا من ملاحظاته الثلاث تلك التى يصـــفها بأنها ترد على خطة الكتاب التى يغلب عليها العرض والتعريف على الرغم من أنها كلها ملاحظات ترجع الى عدم الدقة أو الوضـــوح فى زعم الناقد ولاعلاقة لها بالخطة على الاطلاق .. يتجه الى تعقب المؤلف فيما خرج فيه عن العرض والتعريف الى التفنيد والتقويم . فينعى عليه بدلا من أن يحمد له عناية واضحة بتبيان المنابع التى استقى منها العقاد عن شوبنهور وغيره وكأنه بهذه العنـــاية وهذا التبيان قد أساء الى العقاد (!) ثم يتهمه بأنه لم يبذل مثل هذه العناية فى تبيان الأصالة والابداع عند العقاد . ولا حـــق لصاحبنا فى فزعه من رد المؤلف أفكار العقاد الى منابعها فهـــذا أمر يجب ان يحمد للدارس المحق ، ولا حق لصاحبنا أيضا فى اتهامه المؤلف بأنه قصر فى تبيان جوانب الأصالة والابداع لدى العقاد فقد فعل المؤلف ذلك فى أكثر من موضع .. يقول المؤلف « ان العقاد عقل كبير يتعامل مع الفكر الغربى فى ادراك دقيق فهو يأخذ منه ويعطى من ذهنه الثاقب ومما تمثل فى ضميره من شخصيتنا بحيث أصبح له دوره الاصيل فى نهضتنا الفكرية يقوم على نقل الفكر الغربى الى أوعية لغتنا مع فحصه وطرح ما يلائمنا منه بل أيضا مع تصحيح الخطأ فى بعض شعبه وبيان ما فيها من عوج وانحراف » (ص ٥٧) ويقول فى موضع آخر « لم يكن يقبل على هذا التمثل معصوب العقل والبصيرة فقد كان يحلل ما يقرؤه ويعكف عليه ناقدا مسلطا فى تضاعيفه أشـــــعة مختلفة من ملكاته الذهنية ، فاذا هو يصبح كأنه عملة له فعليه ســـمات فكره الدقيق وطوابعه ـ ص ٥٦ » .

واذا كان صاحبنا يرى أن آراء العقاد لا ترد بقرار أو بمناقشة فى بضعة سطور فانه يعلم أيضا ان ظروف السلسة التى صدر فيها البحث لم تكن لتسمح بأكثر مما سمحت به ، الأمر الذى كان على صاحبنا أن يدرى نتائجه فلا يطلب الى المؤلف حجاجا فى جزئيات لا طائل وراءها كان يأخذ على المؤلف رده لاســـتدلال العقاد بالآية الكريمة من سورة البقرة « وللرجال عليهن درجة » فى معرض انكار العقاد على المراة حقوقها السياسية . فالدليـــل ناقص حقا لان تفضيل الله للرجال درجة على النساء فى قـــوله تعالى « ولهن مثل الذى عليهن بالمعروف وللرجال عليهن درجة » لا يعدو كونه اقرارا للرجال بالاشراف والرعاية بحكم القدرة والكد والعمل والانفاق وليست هذه الدرجة اقرارا بالاستعبـــــــاد والتسخير . أى لهن على الرجال مثل ما للرجال عليهن من واجبات وحقوق تدخل فى نطاق العلاقة بين الرجل وامرأته ولا يعنى ذلك حرمان المرأة حقوقها السياسية بحال من الاحوال (انظر : ابن كثير / جـ١ / ص ٢٧١ ، وتفسير القرآن الكريم للشيخ محمـــود شلتوت ص ١٨٢ ، وتفسير القرآن الكريم للشيخ عبد الجليـــل عيسى ص ١٠٥) .

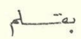
وقد احتفظ الأستاذ الحسانى بالقصة القديمة المكرورة لنقـــد العقاد لمسرحية شوقى « قمبيز » ليختتم بها مقـــاله ، وقبل أن نعرض لهذا الموضوع يجب أن نلاحظ ان هذا النقد هو النقـــد الأوحد لمسرح شوقى الشعرى عند العقاد مما يؤكد انه داخل فى نطاق الحرب الشعواء التى شنها العقاد عليه وعلى مدرســـة الاحياء . ولقد غضب الناقد عندما برأ المؤلف ساحة شوقى مما اتهمه به العقاد من مخالفته لبعض التفاصيل التاريخية ففضلا عن أن شوقى يكتب مأساة ولا يكتب تاريخا بحقائقه الحرفية فان شوقى قد بنى مأساته على أساس أسطـــورة قديمة ـ كما قال المؤلف ـ روها المؤرخ اليونانى القديم هيرودوت ، وعلى هـــذا لا يكون هناك محل لان يمسك العقاد بتلابيبه باسم التـــاريخ الذى أثر عليه الاسطورة وتحلل بذلك من الخضوع لتسلســـل حوادثه ومنطقها . وهو لهذا صاحب حق فى أن يلعب خيـــاله ما شاء له خياله ، ولكن ليس من حق العقاد أن يفرض عليه أن يلعب خياله بتحريك شخوص تاريخية لامعة فى تلك الفترة من مثل صولون وقارون ملك ليديا فهذا تعسف لا داعى له « ويزيد هذا التعسف وضوحا عندما نلاحظ أن العقاد لم يوضح لنا على أى نحو كان يريد أن يدخل شوقى هاتين الشخصيتين أو غيرهما فى المسرحية ؟ وما هى الادوار التى كان من الممكن أن تلعبها فيها » (الدكتور مندور / المجلة / ع ٣٢ أغسطس ١٩٥٩) .

وأخيرا نجتزىء برأى النقاد المتخصصين فى نقـد العقـــاد لمسرحية قمبيز ، فقد « جاء أبعد ما يكون عن أصول هـــذا الفن الذى يلوح أن الاستاذ العقـــاد لم يعن بدراستها دراســـة مستفيضة (!) ... ولو أن العقـــاد كان قد عنى بفن الأدب التمثيلى العناية الكاملة لاستطاع أن يجـــد فى مسرحية قمبيز مآخذ فنية جادة لا يمكن أن يخطئها ناقد مستنير فى هذا الفن (المرجع نفسه) .

وبعد ، فلعل الصديق الحسانى يعود نفسه أن يتردد طويلا اذا ما راودته شهوة الكتابة عن أعمال الدارسين الجادين المحققين .. ولعله قد اقتنع فى نهاية المطاف بأن التجنى على أمثالهم أمر سهل يستطيعه حتى الصغار ، أما التجنى على الحقيقة فليس بالأمر السهل .

النعمان القاضي

دفاع عن الأدب وعن المرأة



رد على مقال الاستاذ كمال ممدوح حمدى

بقلم

ابتسام حسين الأصفر

الرافضون للنظرة الغيبية الميتافيزيقية للخلق الجمالى والقائلة بان الفن للفن والادب للادب ‥ الخ ، يعتنقون فى مجادلتهم حول الفن والادب مذهبا واقعيا يقرر أن للفن – وكذلك للادب – وظيفة اجتماعية ، ومحك النزاع بينهم وبين اصحاب الراى الآخر أمران :

اولهما : هو نشاة الاعمال الجمالية • والثانى : هو القيم التى تستهدفها تلك الأعمال . فعند القائلين بأن الفن للفن والأدب للادب – وعلى رأسهم الدكتور برادلى – قد تنشا الفكرة دون الاعتماد على خبرة او تجربة تتصل بالواقع الانسانى ، ويذهبون الى ابعد من هذا فيزعمون ان الفكرة فى نشأتها قد لا تعتمد ايضا على الرواسب الكامنة فى نفس الانسان المبدع لخبرات سابقة سواء اكانت خبرة مستمدة عن تجربة ذاتية ام غير ذاتية ، وعندهم ايضا ان الفن فى ذاته وسيلة وغاية فى الوقت نفسه ، فالنتاج الفكرى لا يتعلق فى نشاته وتطوره باذيال الحياة الانسانية والواقع الانسانى او يفرض نفسه على الحياة الاجتماعية وانما العلاقات الانسانية فى تطلعها الى مستقبل افضل هى التى تنخرط فى اطار قوانين المنطق والفكر – كما تقرر نظريات هيجل – متخذة من الاشكال الجمالية مثلا اعلى تسعى اليه •

واما القائلون بان للفن والادب وظيفة اجتماعية – وعلى راسهم افلاطون وارسطو وهوراس ودانتى وسبنسر وميلتون وكلوردج وشيلى وماثيو ارنولد وبيتر – فيرون فيما يردده الفريق الآخر فصلا للفن عن الحياة ، ويقررون ان الفكرة التى تنشا عن غير تجربة فكرة مقضى عليها بالفناء ، تحمل فى بنائها عوامل زوالها ، وهم يتشبثون بضرورة استهداف الفكر قيما من شانها ان تسهم فى دفع الجماعة الانسانية نحو مستقبل افضل ، فالفكر عندهم بمثابة العدسة التى تلتقط التجربة من الواقع الانسانى لتبرز اهم الخطوط فيها وتحرك الاشخاص الذين يحملون تلك التجربة فى افلاك مرسومة خطت بحيث تضخم الحدث ثم ترسم فى النهاية طريق الخلاص ، وهم بذلك يربطون نتاج الفكر بالواقع الانسانى اوثق رباط – هكذا يقرر ماثيو ارنولد « ١٨٢٠ – ١٨٨٨ » Mathew Arnold الناقد الشاعر الانجليزى المعروف – ولعله اهم ناقد انجليزى فى القرن ١٩ بعد كلوردج – ان « الادب هو نقد للحياة ، اى انه لا ينفصل عن الحياة ، وان الادب العظيم يحتوى تطبيقا للمعانى والافكار »

وفى هذا الشأن أسوق كلمات الدكتور لويس عوض فى الاشتراكية والادب : « اذا كان لنا ان ننتفع من تجربة غيرنا من الشعوب ، عرفنا ان عبادة الفرد فى المجال الثقافى تتمثل فى مدرسة الادب للادب والفن للفن والعلم للعلم بل والدين للدين ، وعرفنا ان عبادة الجماعة تتمثل فى كافة المدارس المادية والمثالية التى تشتط فتجعل من الادب والفن والعلم مجرد ادوات لخدمة الحياة الروحية وحدها • ووجه الخطر فى هذه المدارس انها تبسط الحياة أكثر مما ينبغى وتفصم الوحدة القائمة بين الروح والمادة ، بين المثال والوجود ، بين الشكل والمضمون ، بين صورة الحياة ومحتواها » •

(ان مدرسة الفن للفن منافية للاشتراكية لانها تعزل الفنان عن المجتمع والحياة ، ولانها تفصل مادة الفن عن صورته ، ولانها تقيم فوق المجتمع الانسانى والحياة الانسانية دولة لا يعلى عليها هى دولة الجمال المطلق والمدرسة التاثيرية مدرسة منافية للاشتراكية لانها مدرسة ذاتية مسرفة فى الذاتية ، تجعل من احساس الفرد مقياس كل شىء فى الفن والحياة والمجتمع ، وترفض كل معيار وكل قيمة وكل حكم الا ما نبع من ذاتية الفنان .. هما منافيتان للاشتراكية لأن نقطة البدء فى كل أدب اشتراكى وفن اشتراكى ، وعلم اشتراكى ، وثقافة اشتراكية ، هى التسليم « بموضوعية » الانسانية ، والتسليم بأن طلب الادب لذاته أو الفن لذاته او العلم لذاته او الثقافة لذاتها اسطورة ، قد تكون نافعة احيانا ، ولكنها وليدة صدع فى الحياة وبنت العقل العبقرى كلما اراد ان يرفض مسئولياته امام الانسانية والحياة ‥ »

***

وفى السطور الاولى من مقال نشرته « المجلة » للاستاذ كمال ممدوح حمدى عدد يوليو ١٩٦٤ نجده يؤكد ارتباط الفكر بالحياة فيقول : « سواء صح الرأى القائل بأن الحركة الانسانية المتطورة من الوجهة التاريخية والاجتماعية هى الدعامة التى ترتكز عليها تطورات الفكر والمعرفة وارتقاؤهما ، او صح الراى القائل بان تطور الفكر والمعرفة هو الركيزة التى تستند اليها الحركة الانسانية فى نهوضها وارتقائها ، فالذى لا شك فيه هو ان نتاج الفكر وتطوره او قصوره يرتبط أشد الارتباط بالحركة الانسانية فى نهوضها او انتكاسها تاريخيا واجتماعيا »

ثم يبين السيد كاتب المقال كيف أن المؤرخين وعلماء الآثار أفادوا فى دراساتهم من هـذا الأمر أعظم فائدة اذ استطاعوا أن يدخلوا الفن والادب فى عداد المصـادر التاريخية واستطاعوا أن يؤرخوا للحيـاة الاجتماعية فى فترات تنعدم عنها الوثائق التاريخيـة • وخلال كل المقال ، وفى كل سطر وكل جملة يؤكـد الكاتب ارتباط الفكر بالحياة • ولكنى لست أدرى لماذا سلم بهذا الامر فى كل شىء ثم أنكره فى حالة المرأة وحدها عنـدما حاول بعض الدارسـين أمثـال « ديبـو Debeuf » وبوتيريديس وغـيرهما ان يحددوا مكانة المرأة اليونانية من خلال الاعمال الفنيةوالادبية فقالوا بانها كانت تتمتع بمنزلة سامية فريدة ، ومن قبل تصدى للاستاذ الدكتور عبد اللطيف أحمـد على ـ المجلة اغسطس سنة ١٩٦٣ ـ لأنه استعرض فى كتابه التاريخ اليونانى بعض نماذج من الأدب اليونانى تشـهد كلها بسمو مكانة المرأة . لست أدرى لماذا يتخذ الكاتب لنفسه موقفا شاذا غريبا يخالف به ما تعارف عليه النقـاد والباحثون ويخالف به الحـق والصراح والحقيقـة الواقعـة الصـارخة ، ولست أدرى لماذا يسلم بمبدأ فى مجـال التشريع ثم يابى التسليم به فى مجال التطبيق على حالة فردية واحدة فينتهى به الامر ونحن لا نعرف هل هو واقعى فى نظرته الى الادب والان وفى هـذا يكون قد ناقض نفسه عنـدما حاول أن يوهمنا بان الفن فى تصويره للمرأة اليونانيـة القديمـة والادب فى تعبيره عن مكانتها لم يستمدا هذا التصوير أو ذاك التعبير من واقع المرأة فى المجتمع ، أم أن السيد الكاتب يعجب بالنظرة الغيبية الميتافيزيقية وهو يريد أن يقول أن الفن للفن والادب للادب الخ وفى هذا أيضا يكون قد أخطـأ فى ربطه الفـكر بالحياة فى أول مقاله • والسبب فى هذا الخلط ولا ريب هو الرغبة فى نكران ما كان للمرأة من مكانة رفيعة ، وهو ظلم لها ، وقسوة عليها من أجل تحقيـق هذه الرغبة الجائرة ، وهو فى الوقت ذاته ظلم للادب وخلط بين مذاهبه • ولا أعرف لماذا يلتصق دون مبرر الى زعمه عن سوء مكانة المرأة اليونانية فى القرنالخامس ق•م « وكلمة زعم ليست من عندى وانما هى كلمته هو » بسبب شذرات قليلة متحيزة متجنية لاسباب شخصية نعرفها عن كاتبيها وكان أمامه ألف نص تشير كلها الى غير ما توهم • لست ادرى لكل هذا سببا غير العصبية والتحيز الذى من شانه أن يضـع على العين غشاوة تحجب عنها وضـوح الرؤية ، تلك العصـبية ـ أو لعلها عبودية لعصبيته ـ التى جعلته يناقض نفسه بنفسـه فيسلم بالمبدأ ويطبقه ثم يعود فيرفض تطبيقه فى حالة المرأة ، ثم يتردى فى خطـأ أبشع عنـدما يزيف الأمانة الأدبية اذ يقول فى نهاية مقاله : « من الجميل حقا أن يكتمل سمو الحضارة اليونانية العظيمة بانصافها لنصف المجتمع ، قد أكون مخطئا فى زعمى عن سوء مكانة المرأة اليونانية ولكنى أزداد التصاقا بهذا الزعم كلما أطلت امامى كلمات أفلاطون فى « الدولة » عنـدما كان يتحدث عن تناسخ الارواح فقال ان أرواح لرجال سـوف تعاقب فى الرعيل الثانى بأن تبعث فى جسم امرأة وفى الجيل الثالث فى جسم حيوان » • لقد وردت كلمات أفلاطون هذه فى الـكتاب الذى كان يعـرض له السيد الـكاتب ، أوردها المؤلف ليقول : ان الفكرة الخاطئة التى تنال من مكانة المرأة مبعثـها سوء فهم لبعض النصوص ، فمثـلا عندما قال الفيلسوف الأثينى أفلاطون فى حديثه عن تناسخ الاروح « ان أرواح الرجال سوف تعاقب •• الخ » كان هدفه أن يبالغ فى التعبير عن سوء حظ المرأة ليطلب لها مزيدا من الحقوق مثلما يقول البحاثة الفرنسى « لامى » ، ففى نفس هذا الكتاب « الدولة » يبـدى أفلاطون رغبته الطيبة فى تطـوير المرأة ورفع شأنها » والزميل عندما يغفل بقية الفقرة فانما يغالط بذلك نفسه ويشوه الامانة الادبيـة وكأنه يقول « لا تقربوا الصلاة .. فويل للمصلين .. »

وأخيرا يستطيع أى قارىء أن يطلع على ألف نص يشـير الى سمو مـكانة المرأة ولكنى أكتفى بأن أذكر الزميل بقصة ميديا التى أحبها جاسون وظاهرها هو الوصول الى مآربه بمساعدتها ، ومن أجله هجرت وطنها وأهلها ، وعنـدما كاد أبوها أن يلحق بحبيبها فى عرض البحر أمسكت بأخيها وراحت تقطعه أشلاء متناثرة وتقذف بها فى أنحاء متفرقة من اليم حتى تشغل أباها بجمعها وتنقذ حبيبها الذى ظلت تخلص له الحب حتى تكشفت لها حقيقة أمره وخيانته للامانة الزوجية بعد أنتزوج من غيرها ليحقق مآرب أخرى فى الجاه والسلطان فثارت لكرامتها بأن فجعته فى ولدين له منها لانها رأت فيهما ثمرة لحب نبت فى تربة فاسدة • ان فى هذه القصـة مثلا للمـرأة ومثلا آخر للرجل أذكر بهمـا السيد الكاتب وليزدد بعد ذلك التصاقا الى زعمه ما حلا له ذلك•

ابتسام حسن الأصفر

